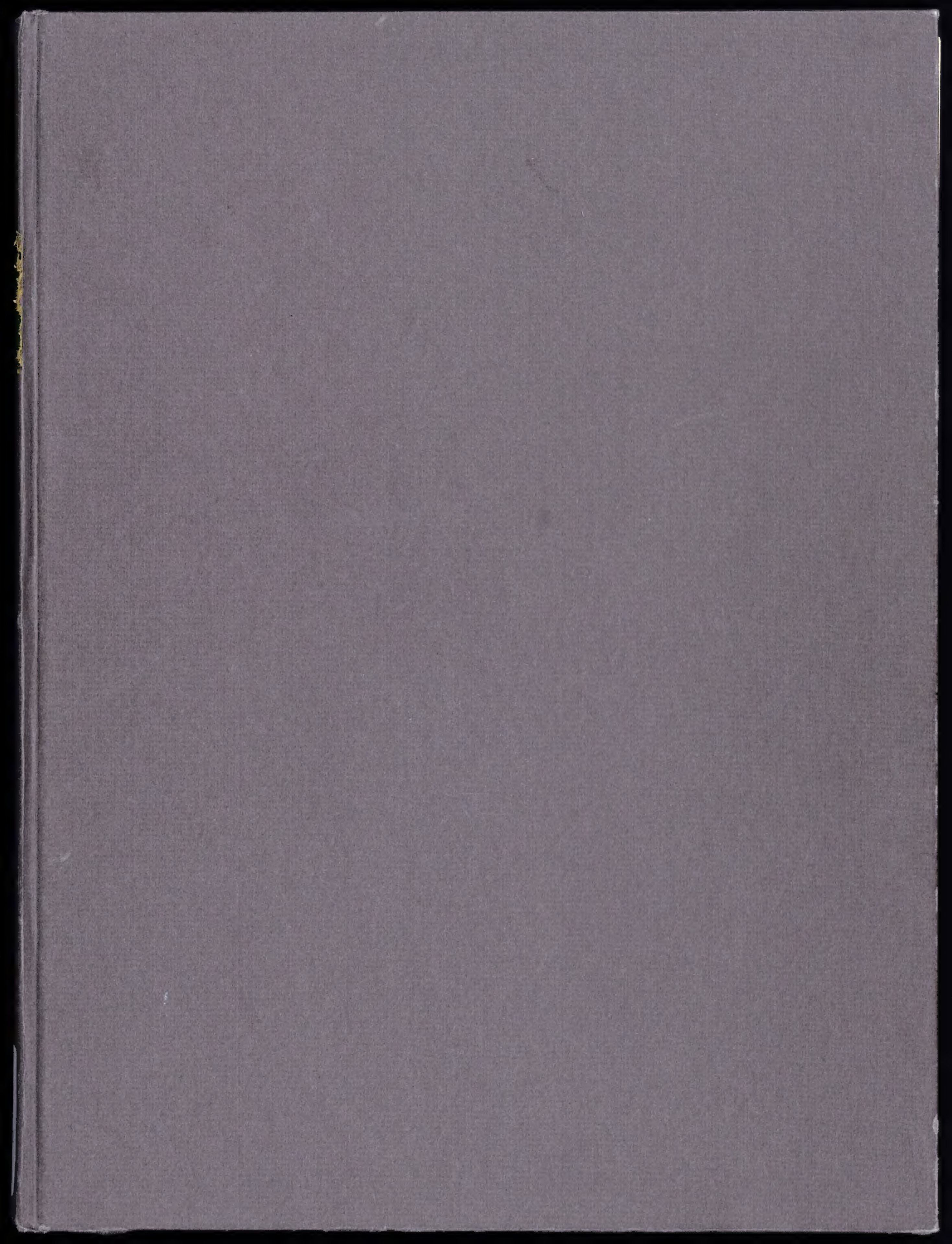


P16




P16

LE CABINET

DE

L'AMATEUR

—

ANNÉE 1861.

Paris. — Typographie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.

LE CABINET

DE

L'AMATEUR

PAR

M. EUG. PIOT

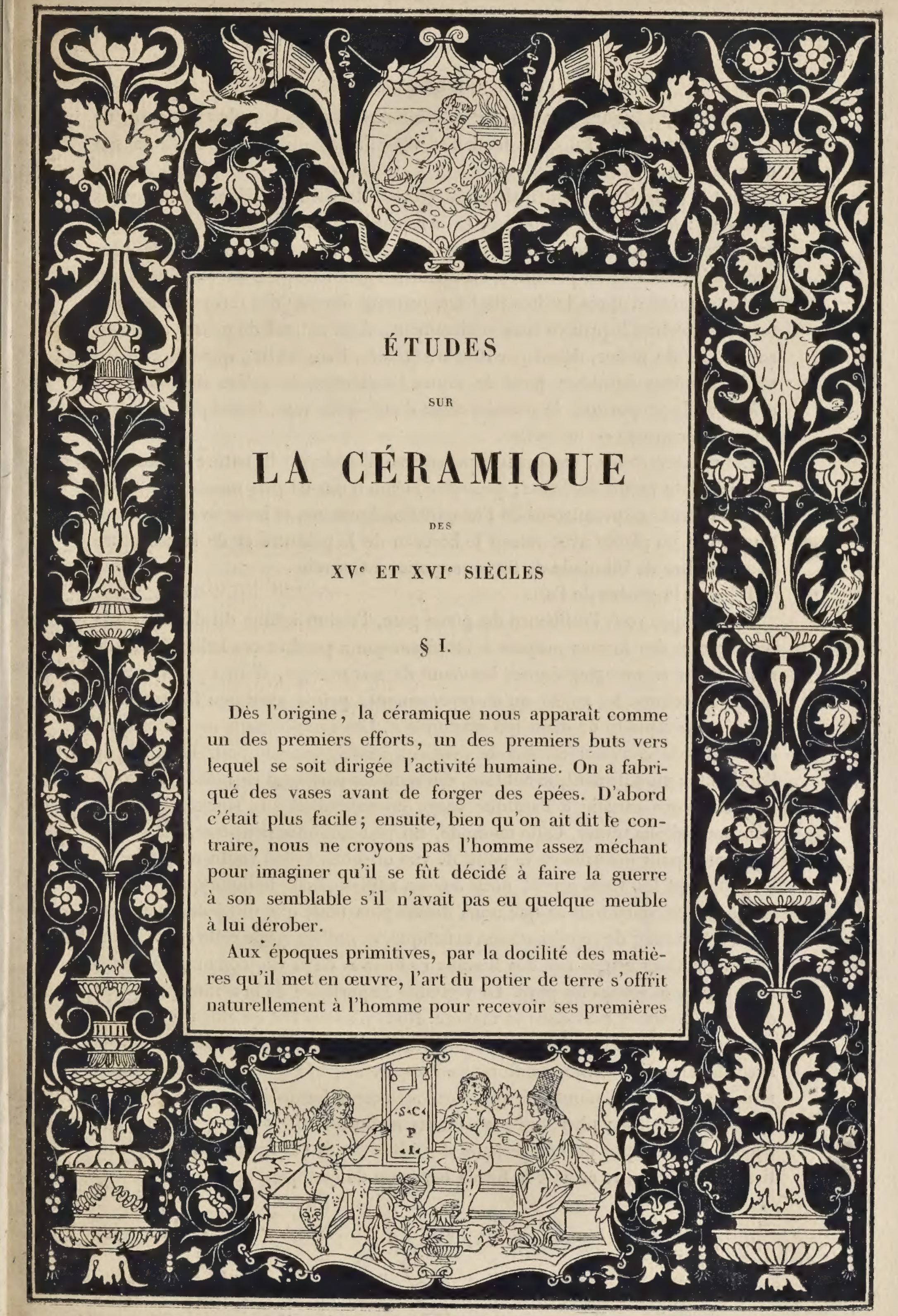
NOUVELLE SÉRIE

TABLEAUX, DESSINS ET ESTAMPES ANCIENNES. — SCULPTURE, ORFÈVRERIE,
CÉRAMIQUE, ARMES ET ARMURES. — ANTIQUITÉS,
NUMISMATIQUE, BIBLIOGRAPHIE, CURIOSITÉS, MUSÉES ET COLLECTIONS.
BULLETINS DES VENTES D'OBJETS D'ART.

PARIS
LIBRAIRIE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C[ie]
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, 56, RUE JACOB

—

1861



ÉTUDES

SUR

LA CÉRAMIQUE

DES

XVe ET XVIe SIÈCLES

§ I.

Dès l'origine, la céramique nous apparaît comme un des premiers efforts, un des premiers buts vers lequel se soit dirigée l'activité humaine. On a fabriqué des vases avant de forger des épées. D'abord c'était plus facile; ensuite, bien qu'on ait dit le contraire, nous ne croyons pas l'homme assez méchant pour imaginer qu'il se fût décidé à faire la guerre à son semblable s'il n'avait pas eu quelque meuble à lui dérober.

Aux époques primitives, par la docilité des matières qu'il met en œuvre, l'art du potier de terre s'offrit naturellement à l'homme pour recevoir ses premières

inspirations, lorsque, après avoir satisfait aux besoins les plus pressants de la vie, s'éveilla en lui cette tendance vers l'idéal qui est au fond de son essence.

L'art a deux bases principales, qui servent de point de départ à toutes ses créations : *la nature* et *le nombre*. On a remarqué, sans en bien définir la raison, que les combinaisons qui naissent de la dernière sont de beaucoup les plus accessibles aux natures primitives : si les formes géométriques, qui en dépendent, perfectionnées d'après les lois de l'art, peuvent devenir des formes artistiques (et l'architecture le prouve surabondamment), il est naturel de penser que c'est sur le tour du potier, décrit par Homère (*Iliade*, livre XVIII), que s'éleva dans un harmonieux équilibre, paré de toutes les finesses du galbe, de toutes les grâces de la proportion, le premier objet d'art — un vase, formé par les mains du premier artiste — un potier.

Les arts imitateurs, ceux qui reposent sur l'étude de la nature organique, ont une date moins ancienne; peut-être même n'ont-ils pris naissance que du besoin d'orner ce premier-né de l'imagination humaine, et les écrivains de l'antiquité ont pu placer avec raison le berceau de la peinture et de la sculpture dans l'atelier de Dibutade de Sicyone, potier à Corinthe.

Telle est la genèse de l'art.

En Europe, sous l'influence du génie grec, l'union intime du dessin, de la plastique et des formes propres à la céramique a produit ces belles suites de monuments céramographiques, honneur de nos musées, d'un style vraiment héroïque comme les sujets qu'ils représentent, peints avec une finesse, une sûreté, une rapidité de main qui confondent. Les compositions mythologiques dont ils sont couverts offrent de précieux renseignements pour l'histoire de l'antiquité ; mais ils sont, avant tout, des modèles parfaits d'élégance et de goût.

Nous avons sacrifié à l'antique usage en remontant aux sources du sujet que nous allons traiter. Cette méthode, un peu surannée peut-être, nous était nécessaire pour déterminer le point de vue où nous avons voulu nous placer. En rappelant les vases grecs, nous aurons suffisamment indiqué qu'il ne doit être question, dans tout ce que nous dirons plus tard, que des poteries élevées par l'art au rang de représentation artistique, et nullement de cette classe nombreuse de vases usuels nés des besoins ordinaires de la vie, communs à toutes les époques et à tous les pays. La véritable importance de la céramique réside dans ses formes et non dans sa matière. Nous n'avons fait qu'effleurer en passant le côté esthétique, les sources communes d'inspirations qu'elle peut avoir avec des arts d'un genre si différent en apparence, tels que l'architecture et la musique; ces idées n'ont été que très-vaguement formulées jusqu'à présent, nous y reviendrons plus tard ; mais nous en aurons dit assez, si nous avons éveillé dans l'esprit de nos lecteurs des idées justes sur la nature des sensations que fait naître en eux la forme heureuse de quelques vases.

Longtemps, bien longtemps après cet heureux épanouissement de l'art grec, lorsque l'humanité, qui semblait renaître à elle-même, se dégageait des étreintes féroces du moyen âge, renaissait aussi une céramique nouvelle mais brillante, revêtue d'une robe de fraîcheur qui manquait à l'ancienne, parée des reflets flamboyants et des mille couleurs que lui prodiguait une science également nouvelle, la chimie. Moins savante peut-être, la nouvelle venue a d'autres charmes, plus de jeunesse et de gaieté; elle a repris parmi nous toute l'importance, toute la popularité qu'elle avait autrefois; partout nous la retrouvons dans la vie, chez les femmes, entre les mains des petits enfants, dans nos demeures et jusque sur les autels. Si les souverains échangent des gages d'amitié, c'est elle, le plus souvent, qui en fait les frais, et, comme à ses plus beaux jours, où les vases étaient décernés en prix aux vainqueurs dans les jeux publics, ils sont redevenus les récompenses des luttes pacifiques ouvertes à l'industrie et aux arts. Enfin, comme les anciens qui les ont tant aimés, nous sommes quelque peu touchés, nous aussi, qu'on nous pardonne le mot, de la folie des vases. — L'acteur tragique Æsopus, un grec qui était venu exercer sa profession à Rome, possédait un plat qui lui avait coûté 100,000 sesterces (21,000 fr.). Pline l'Ancien, qui rapporte ce fait comme un exemple mémorable, s'en indigne et s'écrie : « Payer un plat de terre plus cher qu'un vase Murrhin ! » Mais les Romains ne devaient pas en rester là, et nous, nous n'avons rien à leur envier en ce genre : ces aimables folies qu'enregistrait l'histoire, sont trop communes aujourd'hui pour qu'elle daigne s'en occuper.

La céramique de la renaissance ne présente pas, dans son développement, l'unité d'aspect que l'on remarque dans celle de l'antiquité. Née à une époque où l'art brisait le moule hiératique dans lequel on l'avait tenu longtemps renfermé, elle est indépendante et variée comme lui, elle adopte volontiers le style et la couleur des artistes du pays où elle fleurit; souvent aussi elle est complétement individuelle : un seul artiste personnifie toute une classe.

C'est en Espagne, sur le littoral de la Méditerranée, à Malaga, à Valence, à Manissès, à Majorque, sous l'influence arabe, que reparut la poterie de luxe; cette dénomination convient à merveille à l'art hispano-arabe, car l'éclat de ses reflets métalliques rivalise avec l'orfévrerie; ses productions ont une grande uniformité d'aspect : mais les grands vases — ils sont rares — ont l'élégance et l'originalité imprévue du génie de l'Orient. Répandues par le commerce dans tout le bassin méditerranéen, ces belles poteries ne tardèrent pas à éveiller l'émulation de l'industrieuse Italie.

On était alors à l'époque la plus originale et la plus féconde du mouvement artistique, l'imprimerie et la gravure publiaient leurs premiers chefs-d'œuvre, un sensualisme longtemps comprimé prenait son essor, la littérature était toute païenne, et partout l'esprit s'ouvrait à des aspirations nouvelles. La propagation de l'art céramique fut rapide; dans toutes les villes on vit s'ouvrir des

ateliers nombreux où son type définitif lui fut imprimé par une foule d'artistes excellents. On connaît les fabriques de Pise, de Sienne, de Pérouse; il y en eut également à Venise, à Padoue, à Pavie, à Trévise; mais celles de Faënza, de Castel-Durante et de Deruta occupent le premier rang par ordre de date et aussi pour l'abondance et le choix de leurs produits.

Faënza était digne de donner son nom à la poterie nouvelle. Rien n'égale la beauté de ses ouvrages pour la fraîcheur du coloris et l'ingénuité des compositions dont ils sont décorés.

Deruta, fabrique ombrienne, moins connue de nom, a des reflets nacrés, une pureté de lignes dans son dessin, une originalité dans le galbe de ses vases, qui la distinguent profondément: ses ouvrages ont fait la réputation de plusieurs fabriques auxquelles ils ont été attribués par ignorance.

Castel-Durante, la plus ancienne des officines du duché d'Urbin, arriva une des premières à un développement industriel considérable; Urbino n'est qu'une de ses colonies. On sait que le célèbre *maestro Giorgio Andreoli* de Gubbio avait apporté l'art de Pavie où il était né. Ces trois centres de fabrication, Gubbio, Urbino et Castel-Durante, situés tous les trois dans le duché d'Urbin, furent l'objet d'une protection toute spéciale de la part des princes de la maison de Feltre et de La Rovere.

On vit se renouveler au dix-huitième siècle l'enthousiasme qui régnait au quinzième et au seizième, parmi les petits souverains d'Italie, pour la céramique, lorsque Louis XV, le grand Frédéric et l'électeur de Saxe entretenaient jalousement, et à grands frais, ces fameuses fabriques de porcelaines qui rivalisaient entre elles de finesse et de beauté.

Sigismond Malatesta, en envoyant à Laurent le Magnifique des vases de Rimini, fit naître chez les Médicis le désir d'avoir une fabrique à eux. Un seul artiste semble avoir travaillé pendant de longues années dans leur villa de *Caffaggiolo*; ses productions sont très diverses, quelques-unes sont excellentes.

Alphonse d'Este, duc de Ferrare, célèbre par sa fonderie de canons, et qui faisait lui-même des meubles en marqueterie d'une exécution très-soignée, après avoir fondu son argenterie dans un jour de détresse, fit venir des potiers d'Urbin à sa cour, pour la remplacer par des vases de terre. Il était réservé à son fils, sur le déclin du seizième siècle, de tenter les premiers essais de fabrication de porcelaine qui aient été faits en Europe.

Enfin Florence, que le génie de ses artistes plaçait au premier rang, maintenait sa supériorité par les magnifiques travaux de plastique émaillée de Luca della Robbia et de ses neveux. Nous ferons rentrer dans le cadre de nos études les nombreuses productions de ces artistes : elles touchent à la céramique par leur côté essentiel; outre des bas-reliefs, ils ont exécuté des vases et des peintures émaillées d'un grand intérêt.

Au commencement du seizième siècle, la France n'avait guère que les grès

Beauvais à opposer à tant de splendeurs ; sans avoir une grande élévation sous le rapport des formes et de la décoration ; les productions de *La Chapelle aux Pots* ont un bel aspect : elles furent très-recherchées. Cet art des grès a été perfectionné plus tard par les Flamands. L'émaillerie de Limoges, industrie nationale, nuisit chez nous aux développements de la céramique, qu'elle remplaçait comme décoration intérieure ; ses vases et ses coupes sont d'un fini plus précieux sans avoir le même éclat. Mais, sous le règne de Henri II, parut cette suite de monuments merveilleux, qui a retenu le nom de ce prince. Le nombre des pièces en est très-limité puisqu'on les compte. La faïence dite de Henri II dépasse par sa perfection tout ce qui a été fait en ce genre, et on peut dire que les rares spécimens qui nous sont parvenus, irréprochables sous le rapport du goût, sont à la poterie ce que l'orfévrerie est à la sculpture. L'artiste solitaire qui les a produits est resté impénétrable : on n'a conservé aucune trace ni de sa personne, ni même des lieux où il a travaillé. C'est vers la même époque que commencent les travaux du grand céramiste français, Bernard Palissy ; ses brillantes productions, si connues et si recherchées, nous dispensent de faire son éloge. Par ses écrits et par son caractère, il s'est placé, chez nous, au rang des figures historiques.

L'Allemagne fournit son contingent à la céramique par quelques vases assez rares que l'on attribue à Nuremberg. Mais elle se distingue surtout par ses vastes poêles, ses revêtements et ses siéges en terre émaillée, où circulait la chaleur que réclamait un ciel plus rigoureux.

L'importation en Europe des porcelaines de l'extrême Orient prit une certaine importance dans la seconde moitié du seizième siècle. Les vases de la Chine étant devenus plus communs, on se préoccupait déjà de chercher le secret de leur imitation. Les premiers essais furent tentés à Ferrare, et peut-être à Pesaro, vers 1567, par des artistes de Castel-Durante. Quelques années plus tard, le grand-duc Côme de Médicis, renseigné par des agents que le commerce florentin entretenait en Chine, fit exécuter des poteries qui pouvaient être comparées à la porcelaine orientale : c'était l'aurore d'une révolution nouvelle dans l'art céramique. Plus tard, en traçant l'histoire de ces premiers essais, qui servira de conclusion à nos études, nous examinerons ce que nous avons gagné ou perdu à la conquête de cette belle matière. Quoi qu'il en soit, à dater de ce moment, on sent que les efforts cessent d'être dirigés vers la faïence, le niveau de l'art s'abaisse graduellement, les formes s'alourdissent, le coloris s'éteint, le dessin n'existe plus. En vain quelques fabriques nouvelles, Castelli, Gênes, Nevers, tentent une résistance inutile : il fallait au développement du luxe intérieur du dix-septième siècle une céramique plus raffinée.

Tel est, en résumé, le cadre que nous aurons à remplir. Pour recueillir les particularités historiques qui intéressent chaque fabrique, déterminer les signes qui caractérisent leurs productions, indiquer les noms d'artistes, les signatures et les marques qui servent à les reconnaître, nous avons dû examiner, comparer

un nombre considérable de monuments, visiter beaucoup de musées et de collections où ils sont réunis en grand nombre ; nous avons parcouru, à plusieurs reprises, les localités qui furent le siége des fabriques célèbres, demandé à leurs archives les dates et les priviléges qu'elles pouvaient renfermer. Rien de bien satisfaisant n'a été écrit sur l'ensemble de l'histoire des poteries du quinzième et du seizième siècle ; mais quelques dissertations locales publiées pendant ces dernières années nous viendront en aide par les documents authentiques qu'elles fournissent, et qu'il nous eût été difficile de réunir en aussi grand nombre.

Mais avant de poursuivre notre route, nous avons besoin de nous débarrasser de quelques détails techniques qu'il est nécessaire de connaître, et de nous délivrer aussi de ces questions d'invention, de découverte, de priorité, dont on s'est plu à compliquer l'histoire des poteries de la renaissance : pour faire justice de toutes ces prétentions, il nous suffira de jeter un coup d'œil attentif sur quelques monuments des âges antérieurs.

§ II.

Nous avons dit que ce qui distinguait la céramique de la renaissance, c'était l'enduit vitreux, l'émail brillant et coloré dont toutes ses productions sont revêtues : il ne faudrait pas se hâter d'en conclure d'une façon absolue, comme l'ont fait quelques personnes, que l'émail est une invention moderne, ni même que nous ayons le privilége de son application à la poterie. La connaissance de l'émail est contemporaine de celle du verre, ses applications à la céramique et à l'architecture remontent à la plus haute antiquité. Les Égyptiens en couvraient les vases, les figurines funéraires, les divinités si nombreuses et si souvent répétées de leur panthéon, les scarabées et cent autres objets si communs aujourd'hui en Europe, que l'Egypte en devait être couverte il y a trois mille ans. Nous avons remarqué, au musée de Berlin, la porte d'un édicule en calcaire dont les chambranles sont ornés de petites plaques émaillées en vert, symétriquement disposées et incrustées dans la pierre, qui ne laisse pas de doute sur son emploi dans l'architecture.

Les Assyriens en firent un usage plus considérable : les murs de leurs palais étaient revêtus de briques émaillées dont l'assemblage formait de vastes compositions semblables à des peintures murales ou à des tapisseries. On a trouvé à Ninive des vases et des cercueils émaillés qui sont au musée de Londres.

Les Grecs eux-mêmes paraissent avoir employé l'émail à ce double usage : un passage de Vitruve, qui n'a pas encore été remarqué, nous semble indiquer d'une manière très-claire les briques émaillées. C'est celui où, décrivant le palais du roi Mausole, à Halicarnasse, splendidement orné des marbres précieux de Pro-

conèse, l'écrivain en signale les murs de brique, d'une solidité remarquable, « recouverts d'un enduit si poli qu'ils semblent avoir la transparence du verre (1). » Notre opinion a de grandes pobabilités d'être vraie, si l'on tient compte de la position géographique d'Halicarnasse, qui, comme toutes les autres villes de l'Asie Mineure, n'avait pas échappé à l'influence des Perses.

Un passage d'Athénée, sur lequel nous reviendrons, donnerait à penser que les cylix recherchées de Naucratis, colonie grecque établie dans le Delta égyptien, étaient couvertes d'un émail à reflets métalliques, semblable à l'argent; un lexicographe du même siècle, Pollux, parle d'un vernis d'or. Mais une suite de fragments recueillis à Tharse en Cilicie, par M. Langlois, maintenant au musée du Louvre, est ce que nous connaissons de plus intéressant relativement aux poteries grecques émaillées. L'un d'eux, qui provient d'un vase à boire modelé en tête de faune, d'une exécution très-soignée, est couvert d'un vernis jaune rougeâtre, qui rend à merveille la carnation de la divinité sylvestre, rehaussé de rouge et de vert et de traits brun foncé indiquant les sourcils et le bord des paupières. D'autres fragments de vases de la forme du *dépas*, ornés de feuillages, sont émaillés d'un vert vif et gai; un autre fragment de coupe jaune clair à bords verts, couvert de feuilles et d'ornements relevés de points d'émail rouge et brun, a tout à fait l'aspect d'un ouvrage de Bernard Palissy, abstraction faite du style, bien entendu.

Les poteries de Samos, recherchées pour les usages de la table, étaient peut-être émaillées et d'un émail très-dur, s'il devait servir, dans l'occasion, à l'usage singulier dont Pline nous a conservé le souvenir : « Les prêtres de la mère des dieux, dit-il, que l'on nomme *Galles*, se rendent eunuques avec un tesson de terre de Samos : autrement ils mourraient des suites de l'opération. »

Je sais bien que M. Brongniart, grand partisan de l'invention de l'émail par les modernes, et qui fait autorité pour quelques personnes de la façon la plus fâcheuse, nous dira : mais « si les anciens l'avaient connu, cet émail, pourquoi ne l'ont-ils pas employé? » Pour l'emploi, on voit qu'il n'est pas douteux; jusqu'à quel point ils l'avaient généralisé, c'est ce que nous ne saurions préciser, les traces de cet usage sont rares; mais il faut observer que les fouilles pratiquées en Grèce, en Asie Mineure, en Sicile et dans la Grande-Grèce proprement dite sont rares aussi : chaque fois que le sol a été interrogé, il nous a fourni des monuments nouveaux, et il nous reste beaucoup à apprendre encore. Les vases antiques à peinture noire, que nous connaissons en si grand nombre, par leur usage funéraire ou par toute autre raison, nous ont été conservés dans la terre molle des tombeaux où ils avaient été ensevelis avec leurs possesseurs; les autres, fragiles, destinés à un usage différent, comment auraient-ils pu

(1) « Parietes habet latere structos, qui ad hoc tempus egregiam præstant firmitatem; ita tectoriis operibus expoliti, ut vitri perluciditatem videantur habere. » Livre II, chap. VIII.

échapper à une destruction complète après deux mille ans et tant de révolutions qui ont labouré pour ainsi dire le sol du monde ancien ?

Les vases antiques émaillés faits à Naples et dans les environs, un peu avant la domination des Romains et depuis, ne sont pas assez rares néanmoins pour échapper aux recherches d'un observateur diligent. La collection Durand en renfermait un certain nombre qui forment une section à part dans le catalogue : ce qu'il y a de singulier, c'est que M. Brongniart, lui-même, en a acheté une partie pour les collections céramiques de Sèvres. Le musée de Naples en possède une suite très-belle, dans laquelle on remarque, outre des figurines émaillées, de grandes et superbes lampes de style grec à plusieurs becs, véritables monuments recouverts d'une patine argentée qu'un enfouissement séculaire donne à presque tous les objets de ce genre. Il y avait, dans la collection Campana, à Rome, un beau vase vert, couvert de figures en relief qui provenait, je crois, des fouilles de Cervetri : le musée de Londres en possède également plusieurs. Nous-même nous avons réuni des fragments nombreux, des lampes et des vases de ce genre, revêtus, à l'intérieur, d'un vernis jaune dont l'éclat est resté inaltérable, tandis que l'émail vert de l'extérieur s'est couvert d'une patine argentée, et, particularité rare, la moitié d'un grand plat certainement destiné aux usages de la table.

Les textes d'ouvrages anciens nous fournissent la preuve que cette fabrication n'a pas été interrompue dans les bas temps. Le moine Théophile consacre un chapitre de son livre, *Diversarum artium schedula*, à l'art des vases d'argile peints de diverses couleurs de verre, tels que les exécutaient les Grecs du Bas-Empire. Albert le Grand les mentionne dans son traité *de Alchimiâ*, qui est du treizième siècle: « Que tous les vaisseaux dont l'alchimiste se sert, dit-il, soient de verre ou de poteries vitrifiées, car les liqueurs acides attaquent les vases de cuivre et de plomb. »

Pierre le Bon de Lombardie, qu'il ne faut pas confondre avec le Maître des Sentences, est plus explicite encore, et peut, j'imagine, contenter tout le monde sur la connaissance que l'on avait, au quatorzième siècle, de l'émail à base d'étain : voici la recette qu'il en donne dans sa *Margarita Preciosa*, traité écrit en 1330, que l'on trouve dans la *Bibliotheca chimica* de Manget, et dans le *Theatrum chimicum*, vastes recueils où dorment les élucubrations des alchimistes du moyen âge : « *Videmus, cùm plumbum et stannum fuerunt calcinata et combusta, quòd post ad ignem congruum convertuntur in vitrum, sicut faciunt qui vitrificant vasa figuli.* » Et il est à remarquer qu'il ne donne la chose ni comme un secret, ni comme une nouveauté, puisqu'il l'emprunte à l'art vulgaire du potier de son temps. C'est également ainsi que l'on doit entendre la mention si souvent citée du potier de Schelestadt, qui, le premier, *introduisit* en Alsace, vers 1250, l'usage d'émailler les vases de terre; il ne s'agit là que d'une industrie nouvellement apportée dans un pays barbare en-

core, et non d'une invention. Dans d'autres traités plus anciens, il est question des vases vitrifiés, et nous pourrions citer l'*épître d'Isis à son fils Orus*, écrit antérieur au quatrième siècle ; celui d'un alchimiste connu sous le nom de *Marie la Juive*, qui est du septième. On lit, dans le cartulaire de Folquin, que saint Bertin fit construire, vers 660, une église en briques de différentes couleurs et entremêlées de lamelles d'or. Cette église, dit Folquin, existait encore en 963. Il est facile de voir, à travers l'exagération du légendaire, qu'il s'agit ici de briques vitrifiées ; mais nous allons donner la parole aux édifices qui existent encore de nos jours.

Les architectes de la première période du moyen âge ont eu longtemps l'usage, en Italie et aussi en Orient, de mêler aux détails architectoniques, dans les frises et sur les façades, des plats creux émaillés de couleurs variées, mais le plus souvent verts. L'exemple le plus ancien de ce genre de décoration qui nous soit tombé sous les yeux est celui de la façade de la petite église de Saint-Théodore à Athènes, qui date des premiers siècles du christianisme. La basilique de Saint-Michel Majeur de Pavie, monument du onzième siècle, couvert des sculptures les plus grossières, a aussi des plats incrustés dans la pierre de sa façade; l'église de Saint-Théodore, de la même époque, dans la même ville, en présente un plus grand nombre dont l'éclat ne laisse rien à désirer : ceux de couleur unie sont bleus, verts ou rouge brun ; d'autres, à fond blanc, sont ornés de dessins; l'émail est très-blanc, les dessins, qui sont de simples entrelacs, très-nettement appliqués. A Bologne, à l'angle d'une rue près de l'église Saint-Dominique, existe encore un tombeau du onzième siècle, construit en briques émaillées. Nous citerons, sans nous y arrêter, l'église de Saint-Eustorge à Milan, qui date des Longobards ; celle de Ravello, dans le royaume de Naples ; les campaniles de Sainte-Marie Majeure et de Sainte-Françoise à Rome, et quelques autres édifices du douzième et du treizième siècle à Fermo, à Ancône, à Bologne, à Assise, où nous avons constaté l'emploi de la faïence ; mais nous nous arrêterons à la cathédrale de Saint-Martin à Lucques, où des plaques quadrangulaires incrustées dans le marbre blanc remplacent, dans l'ornementation extérieure de l'apside, les disques de porphyre rouge ou vert, si souvent employés par les architectes du douzième siècle. L'émail également très-blanc est couvert de dessins coloriés, d'un style rudimentaire. Le porche du monument fut terminé en 1233 : on peut donc assigner à la construction de l'apside près d'un siècle d'antériorité. L'église de Pise, aussi sous l'invocation de saint Martin, est plus connue; elle se trouve sur un chemin trop fréquenté des voyageurs pour ne pas avoir fixé leur attention. Sa construction remonte au treizième siècle ; la façade, d'un style différent, a été reconstruite au quinzième ; sa frise, dans tout son pourtour, et le campanile, sont ornés d'un cordon de plats de faïence de la plus grande fraîcheur, coloriés des émaux les plus variés : c'est, à elle seule, une véritable collection. Pour clore cette liste des édifices

d'Italie où se continue, jusqu'au milieu du quinzième siècle, l'association traditionnelle des poteries émaillées aux détails architectoniques, en dehors des travaux de Luca della Robbia, qui sont connus et d'un ordre différent, nous mentionnerons le palais de Venise à Rome, construit par le pape Paul II, Barbo, lorsqu'il n'était encore que cardinal, — l'architecte a placé dans la frise de la tour qui couronne l'édifice, les armes cardinalesques de Barbo, peintes en bleu sur de larges disques de faïences blanches, — et la porte du *Cambio* de Pérouse, si célèbre par les fresques du Pérugin qui sont à l'intérieur. Ces deux constructions datent de 1450.

Si nous poursuivons cet examen sur les monuments de la partie occidentale de l'Europe, les témoignages en faveur de la terre cuite émaillée ne sont ni moins nombreux ni moins variés ; on a publié des volumes sur les carreaux et sur les revêtements émaillés de l'Irlande, de l'Angleterre et de la France ; on a cité les tombes des abbés de Jumiége du douzième siècle. On sait que la grande tour du Louvre à toit conique, dite de Philippe Auguste, était couverte de tuiles vitrifiées de diverses couleurs, genre de décoration employé partout, en Allemagne, si on en croit Léon-Baptiste Alberti, qui dit, dans son traité d'architecture : « *La Germania risplende per i tegoli invetriati.* » En consultant les miniatures des manuscrits et les peintures anciennes, on augmenterait facilement la liste déjà surabondante des témoignages que nous venons de réunir.

Il était très-nécessaire de démontrer jusqu'à l'évidence la connaissance de l'émail et l'emploi des poteries émaillées par les anciens et au moyen âge. Sous l'égide de M. Brongniart, l'esprit étroit de localité trouvait partout des inventeurs qui obstruaient le seuil du moindre traité sur la matière ; espérons qu'il n'en sera plus question à l'avenir.

Le même savant a émis en principe deux autres opinions tout à fait inacceptables : l'une, qui n'attribue le caractère d'émail véritable qu'à l'enduit vitreux à base d'étain ; l'autre, qui n'admet dans la classe des *faïences* que les poteries revêtues de ce même émail. La première est fausse en théorie, — toute matière vitreuse, *transparente* ou non *transparente*, coloriée par des oxydes maintenus à l'état de dissolution, est un émail véritable ; la deuxième, qui n'a aucune importance scientifique comme classification, a l'inconvénient d'être contraire à l'habitude, sans offrir aucune compensation. M. Brongniart en fut embarrassé lui-même. Cassant un jour le pied d'une coupe du service de Henri II, pour en mettre un fragment dans son creuset, il découvrit par l'analyse que la pâte était composée de 59 parties de silice et de 40,24 d'alumine, plus une trace de fer, et que l'émail de la couverte ne contenait pas d'étain, c'est-à-dire que cette *faïence* de Henri II ne remplissait aucune des conditions qu'il voulait assigner à la classe des *faïences;* il fallait nécessairement la placer ailleurs, et il la mit avec intrépidité en tête de la classe des *faïences fines*. — Telle est la logique des systèmes.

DE LA SCULPTURE EN IVOIRE

AU MOYEN AGE



ENDANT la longue période historique qui s'étend du cinquième au onzième siècle, depuis la prise de Rome par les Goths jusqu'aux premiers successeurs de Hugues Capet, un voile épais couvre l'histoire de l'art du centre de l'Europe.

Le monde romain envahi et subjugué par les barbares, l'art antique disparut avec la civilisation. C'est en vain que Théodoric, animé des plus nobles intentions, tente de le relever; que Charlemagne essaye, plus tard, de restaurer la littérature et les sciences : la race conquérante devait avoir des artistes, un art à elle, des représentations particulières à son génie.

Les antiquaires français n'ont pas su distinguer, dans le petit nombre de monuments de cette époque qui nous ont été conservés, la physionomie, le caractère qui distinguent l'art des diverses nationalités barbares qui ont dominé l'Europe pendant six siècles, ni faire la part de chacune. L'art romain, par exemple, qui disparut complétement en France après l'invasion, avait, en Italie, des racines trop profondes pour ne pas y conserver à l'art de la conquête un ressouvenir latin, une sobriété d'ornementation qui manquent à l'Allemagne et à la France, plus directement placées sous l'influence de l'art tourmenté et violent du nord ; caractère qui les différencie essentiellement.

Il aurait fallu chercher, chez les Wisigoths du midi de la France et de l'Es-

pagne, l'expression moins mélangée, plus pure de l'art national qu'ils avaient apporté des rives du Danube.

Quelques écrivains modernes ont usé des mots *byzantin* et *mérovingien*, sans s'apercevoir que ce que l'on est convenu d'appeler style byzantin ou n'existait pas encore, ou n'a aucune analogie avec le caractère des monuments auxquels il était appliqué. Cet art, du reste, dont l'apparition fut très-courte en Italie, n'a jamais étendu son influence au delà des Alpes.

La personnalité la plus brillante de l'époque mérovingienne est cette célèbre reine Brunehaut, princesse wisigothe, qui vint étonner les Francs d'Austrasie, encore barbares, par son éclatante beauté, par son esprit, son luxe et sa magnificence, traînant à sa suite tout un cortége de serviteurs et d'artistes. Sa renommée remplit les pages de l'*Edda* et des *Nibelungen*. Plus connue par les amours et par les tragédies sanglantes dont sa vie est semée, Brunehaut eut une grande influence sur les arts. Digne fille d'Athanagilde, un de ces rois goths d'Espagne grands constructeurs, elle couvrit de monuments et de travaux utiles les pays qui lui étaient soumis, et mérita le surnom de *magna ædificatrix*. La grande voie de communication qui reliait ensemble Soissons, Paris et Tours est encore connue sous le nom de *chaussée de Brunehaut*. Après le meurtre de sa sœur Galsuinte par Chilpéric, Limoges, longtemps wisigothe avant la conquête de Clovis, retourna en son pouvoir et devint la métropole des arts dans le centre de la Gaule. C'est des écoles, ou plutôt des monastères fondés à Limoges par Brunehaut que sont sortis une foule d'artistes habiles, la plupart Goths d'origine, qui propagèrent l'art chez les Francs. Le plus célèbre parmi eux est saint Éloi; le plus ancien est peut-être le monétaire Abbon, son maître. C'est ainsi que les travaux artistiques, exécutés sous les Mérovingiens, n'ont rien qui les sépare de l'art gothique du reste de l'Europe, et qu'ils doivent être compris sous une même dénomination.

Nous avons dit que les monuments antérieurs au onzième siècle étaient rares : en effet, à part trois ou quatre fragments d'édifices défigurés par le temps, il ne nous reste qu'un très-petit nombre de manuscrits à miniatures et quelques pièces d'orfévrerie; mais les sculptures en ivoire de la même époque sont nombreuses et peuvent facilement présenter à elles seules un tableau chronologique complet de l'art pendant cette première partie du moyen âge. Nous publierons un choix des plus significatives, destinées à servir de guide aux amateurs, pour discerner l'âge et la nationalité de ces sortes de monuments.

La belle crosse à double volute, dont nous donnons ici le dessin, est restée plus d'un siècle et demi, avant de nous appartenir, dans la collection du baron de Crassier de Liége. Elle nous servira à revenir prochainement sur les bâtons pastoraux en forme de *tau* des premiers siècles, que l'on a confondus récemment avec les bâtons de chantre.

L'illustre Bernard de Montfaucon, à qui cet ivoire fut soumis, répondait à

de M. de Crassier, dans une lettre du 30 septembre 1715 : « Je crois qu'il est de la seconde race de nos rois, et comme je ne suis pas en état d'en faire usage présentement, je vous le renvoye avec actions de grâces. »



Grandeur de l'original.



Double crosse épiscopale d'ivoire en forme de *tau*,
de la collection de M. Eug. Piot.

MAURICE-QUANTIN DE LA TOUR

LETTRE A M[lle] DE ZUYLEN

Mademoiselle,

Accablé de projets qui se heurtent et se croisent, d'embarras qui se multiplient, je ne say le plus souvent que devenir; quelque dissipation que je prenne, mes torts me suivent partout, et je passe mes jours à ne rien faire de ce que devrois et voudrois; quand je suis dans la meilleure intention, des importuns me font remettre au lendemain suivi d'autres lendemains. Je profite de cet instant pour me jetter à vos pieds et obtenir le pardon que je crois mériter par la vivacité de mes regrêts.

Quand on a seu enfin où j'étois à la campagne, on m'a envoyé le joli etuy d'Aix-la-Chapelle garni d'un billet digne de vous, aussi prétieux que vous-même. Le cœur et l'esprit pleins de vos charmes, j'ai été enlevé au plaisir de vous en témoigner ma sensibilité ainsi que le chagrin d'avoir perdu l'occasion de recevoir Monsieur le baron de Thuyl; il n'étoit plus à Paris lorsque j'y suis accouru. Je n'ai jamais été à la campagne si à contretemps. Je voudrois bien que la curiosité de voir les fêtes de Mgr le dauphin pût me procurer la satisfaction de vous prouver combien je suis et serai toujours plein de la plus vive reconnoissance et du plus tendre attachement pour tout ce qui porte le nom de Zuylen et de Thuyl. Je vous supplie de présenter mes hommages et mes souhaits pour tout ce qui peut être agréable à Monsieur le baron votre très honoré père, Mes-

sieurs vos frères, et Monsieur et Madame votre cher oncle et chère tante, Mad^e^ et Mesde^lles^ de Mars, Milord et Milady et tout ce qui vous appartient

J'ay l'honneur d'être avec le dévouement le plus respectueux

Mademoiselle,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

De la Tour.

Aux galeries du Louvre, ce 5 mars 1770.

Je vais ajouter un mot à cettre lettre que je n'ay pas jugée digne de vous être envoyée, ainsy que bien d'autres jettées au feu. Vous jugerez combien je crois avoir rempli mes devoirs, dès que je m'en suis occupé; cette tournure d'esprit m'a fait beaucoup de torts et me laisse dans un désordre pénible, et dont je ne sortiray peut-être jamais.

Toujours occupé de perfections en tout genre, et par conséquent du bonheur du genre humain, je m'oublie comme un atôme dans l'espace de l'univers. Je devrois être dégoûté de ce zèle de perfection, puisqu'il m'a fait gâter tant d'ouvrages. Ce n'est point par vanité que je les regrette, c'est qu'il prive la nature des sentimens de reconnoissance pour les talents singuliers qu'il luy plaît de dispenser. Les poëtes, les musiciens reviennent à ce qu'ils ont fait de mieux, quand leur correction éteint le feu qui avoit produit le sublime; mais tout est perdu dans mon pastel quand je me suis livré à un instant qui diffère de l'instant donné; l'unité est rompue. Le peintre à l'huile, avec de la mie de pain et de l'esprit de vin, retrouve l'esprit.

Comme je voudrois que les tableaux eussent des touches, des manières de peindre aussi différentes entre elles, que les choses représentées le sont dans la nature; de même je désirerois que nos poëtes eussent varié leur style, suivant les personnages; de grands vers nerveux pour les Hercules, pompeux pour les héros, majestueux pour les grands hommes, terribles pour les scélérats, doux, coulans, faciles, tendres suivant le caractère des femmes mises en scène, de mesure et de rime variées, redoublées quelquefois, ainsi que pour les sujets subalternes. C'est s'occuper de chimères, on ne fait ny tableaux ny poëmes tels que je les désire. Cette perfection est au-dessus de l'humanité; je l'éprouve actuellement: j'ay sur le chevallet le portrait de feu M. Restout, fait et donné à l'Académie en 1744; j'ay voulu depuis sa mort luy témoigner ma reconnoissance des grands principes de peinture qu'il m'a communiqué, en remaniant cet ouvrage. Après avoir fait cent changemens, on me dit: « Quel dommage! » Il y avoit un mouvement qui se communiquoit à ceux qui le voyoient. Je suis encore après et ay changé jusqu'à ce jour; je ne puis dire quand il sera fini. On attend d'autres ouvrages faits anciennement, que j'ai eu en fantaisie de remanier; je les renverray si un compagnon de voyage arrive avant. Il n'y a pas d'apparence que

je puisse faire ce que vous désirez pour celuy de Mad^e d'Athlone. J'ai bien du regrèt que vous ne vous soyez pas amusé aussi agréablement dans le temps que j'avois le bonheur d'être à Zuylen ; je vous aurois conseillé de ne pas tourmenter les teintes quand elles sont justes, de passer légèrement le petit doigt, d'employer peu de couleurs et de conserver le papier pur pour les ombres fortes ; l'ouvrage en sera aussi plus légèrement fait.

Quant aux taches de moisissures par le sel qui est dans les pierres noires et dans presque tous ceux en pastel, il faut éviter qu'ils fassent corps, épaisseur; simplement frôtés sur le papier, ils ne font pas taches : alors avec la pointe d'un couteau elles s'enlèvent; on leur présente un fer chaud près, pour épuiser l'humidité du sel qu'ils contiennent, et en ôter avec le couteau l'épaisseur. C'est l'essay que j'en ai fait depuis peu, ainsi que de mettre avec une brosse une légère teinture d'ocre jaune à l'eau simple, bien délayée ensemble avec un peu de jaune d'œuf sur du papier bleu ; cela empêche le lourd qu'il est difficile d'éviter par la quantité de couleurs nécessaires pour couvrir le bleu du papier.

Post-scriptum. Me flattant toujours pouvoir vous annoncer que mes tourmens alloient finir, j'ay différé d'achever ce barbouillage d'écritures ; les regrêts de l'Académie m'obligent de tâcher de remettre le portrait de Mr Restout à peu près comme il était. Voilà bien du temps perdu et des efforts *in vanum*. Mieux que bien est terrible ! On ne se corrige pas puisque j'ay tombé dans le cas plus de cent fois. Bonne leçon pour vous, Mademoiselle, qui courez cette carrière. Si vous n'avez pas l'ambition de trop bien faire, je vous estimeray bien heureuse de vous être procuré un aussi agréable amusement sans qu'il vous soit aussi pénible qu'il me l'a été. On vient m'enlever ; je ne say quand je pourrois reprendre. J'avois mille choses à vous dire sur tout ce que vous mérités et les bontés de votre honorable famille ; mais la crainte de vous impatienter me force de finir par les asseurances de tous les sentimens que vous a voué, Mademoiselle, le plus humble et le plus obéissant de tous vos serviteurs,

De la Tour.

Aux galeries du Louvre, le 14 avril 1770.

A Mademoiselle de Zuylen, à Utrecht (1).

---

(1) Cette lettre intéressante fait partie d'une suite de documents originaux que nous avons recueillis et dont nous réservons la primeur au *Cabinet de l'amateur*. Elle peint à merveille l'exaltation et le désordre qui envahirent l'esprit de de La Tour pendant les dernières années de sa vie. Mariette, qui ne lui pardonnait pas d'avoir retravaillé, entièrement perdu son beau portrait de Restout, se sert, dans son *Abecedario*, de la même expression rapportée dans la lettre que nous publions. *Quel dommage!* si La Tour n'avait pas toutes les qualités que lui prêtent ses récents biographes, il avait au moins celle de la sincérité, en se rendant lui-même l'écho du sentiment général.

Mademoiselle de Zuylen, à qui elle est adressée, mariée plus tard à un gentilhomme du canton de Vaud, M. de Sainte-Hyacinthe de Charrière, est devenue célèbre par un joli roman intitulé : *Caliste, lettres écrites de Lausanne*, et par quelques autres écrits. Madame de Charrière est morte en 1806.



PIERRE WOEIRIOT

ORFÉVRE ET GRAVEUR



UELQUES artistes graveurs français du seizième siècle ont eu une influence tout à fait particulière sur l'art industriel de leur temps. Androuet du Cerceau, Étienne De Laune, Pierre Woeiriot et quelques autres, en fournissant de nombreux modèles aux orfévres, aux horlogers, aux émailleurs, aux armuriers et aux sculpteurs sur bois, ont imprimé au goût français une direction excellente, et contribué à maintenir à l'étranger la popularité de ces mille objets de luxe, de mode ou de goût, que la France a toujours eu le privilége de fournir à l'Europe, depuis le douzième siècle, comme nous aurons souvent l'occasion de le constater.

C'est à ces titres que nous recherchons maintenant les œuvres de ces aimables maîtres, si communes autrefois et si rares aujourd'hui, commentaires indispensables du plus grand nombre des objets précieux conservés dans les musées et dans les collections d'amateurs. Mais, lorsque nous voulons passer de l'œuvre à l'ouvrier, on ne trouve plus rien, et la nuit semble se faire plus épaisse sur ceux-là précisément qu'il nous intéresserait davantage de connaître. On ne sait pas, par exemple, ce qui peut paraître étrange, si Jacques Androuet du Cerceau, ce maître de l'architecture française du seizième siècle, a jamais été ap-

pelé à construire un de ces élégants édifices si nombreux dans ses livres; et rien n'est plus incertain qu'Étienne De Laulne ait mis en œuvre les dessins d'orfévrerie et de médailles qu'il nous a laissés. Il en était de même pour Pierre Woeiriot; mais un feuillet perdu de ses ouvrages, que nous venons de retrouver, servira à donner quelques notions plus positives sur la première partie de sa carrière d'artiste.

Pierre Woeiriot, né en Lorraine vers 1532, nous apparaît, pour la première fois, à Lyon, en 1555, où il publie successivement, et dans la même année, *les Montures d'épées*, six planches rondes numérotées de I à VI, et signées PETRUS WOEIRIOT, LOTARINGUS, INVENTOR, F. 1555; une suite de douze planches, PENDNTS D'ORFÉVRERIE, également numérotées de I à XII, et signées P. WOEIRIOT IN. F. 1555, et un délicieux portrait de LOÏSE LABÉ LIONNOISE, poëte célèbre, autant que femme d'esprit, dont Jean de Tournes venait de publier les œuvres. L'année suivante il mettait au jour le portrait de FRANÇOIS DUAREN, célèbre jurisconsulte-canoniste, professeur de droit à Bourges, et il attachait son nom au précieux petit volume connu sous le nom de PINAX ICONICUS ANTIQUORUM, etc., dont les gravures, exécutées avec une rare délicatesse, font l'unique mais très-grande valeur. C'est déjà plus qu'il n'en faut pour nous donner une haute idée du jeune orféвre de vingt-trois ans, et pour lui assurer une place brillante parmi les artistes contemporains.

Pierre Weiriot est un élève de *la France*, *cette nourrice des beaux-arts*, ainsi qu'il la nommait lui-même dans la dédicace du *Pinax iconicus*. Humble ouvrier dans quelque boutique d'orfévre, son génie le conduisit à étudier tous les maîtres, sans avoir peut-être la liberté de s'attacher à aucun, s'efforçant *de suivre leurs traces par un travail sans relâche*; ce sont ses propres paroles.

Aucune hésitation ne se trahit dans l'exécution de ses premiers ouvrages; la manière en est libre, variée, ferme et savante; on y sent un burin déjà exercé par la pratique des travaux d'orfévrerie les plus délicats; les garnitures d'épées ont cette richesse d'ornementation qui restera le caractère distinctif du talent de Woeiriot, et en même temps, comme dans la suite des *Pendants d'orfévrerie*, l'abondance n'en exclut pas la sobriété; on sent, par la disposition de chaque chose, que l'imagination de l'artiste y est soumise à l'expérience du praticien; les compositions sont charmantes à voir, et il n'y aura rien à en retrancher au moment de l'exécution. Le portrait de Louise Labbé est certainement le mieux traité de tous ceux du maître et des plus charmants que l'on puisse voir. Le travail en est clair, la physionomie heureusement expressive, et rien n'y dément le surnom de *Belle Cordière*, qui lui fut donné, ni les louanges excessives des poëtes contemporains. Le costume, qui rappelle celui de la reine Marie d'Angleterre dans la belle médaille de Jacopo Trezzo, est d'une rare élégance.

Le *Pinax*, petit in-8 oblong, contient treize planches gravées, outre le texte. Neuf de ces planches sont la mise en scène d'un opuscule de Gregorio Giraldi

sur les funérailles des anciens, publié à Bâle en 1539 (1). Dans la dédicace latine au duc Charles II de Lorraine, encore enfant, Pierre Woeiriot assure au prince que non-seulement il a dessiné et gravé lui-même les compositions de son livre, mais encore qu'il en a fondu et plané les planches d'airain et imprimé les épreuves : telle était alors l'habitude des artistes pour beaucoup de détails que l'on néglige aujourd'hui. Au dix-septième siècle les peintres broyaient encore leurs couleurs. La richesse de ces petites compositions, la délicatesse merveilleuse de la gravure, n'ont point d'analogues, et les plus minutieux parmi les petits maîtres allemands n'ont rien d'aussi fini. La planche VI représente, sur ses derniers plans, une vue microscopique de la ville de Lyon et de ses principaux édifices, où rien ne manque.

On remarque également, dans les lointains des planches VII et VIII, le château de la Mothe, qui appartenait au gouverneur du Lyonnais, et la Ferrandière, superbe métairie que Woeiriot y avait placée, dit le texte, pour honorer celui qui l'avait bâtie et embellie, M. Martin de Troye, trésorier du roi, homme excellent, et tout à la fois ami des lettres et des hommes lettrés.

Le portrait de l'artiste, placé en regard de la dédicace, est aussi d'une très-grande délicatesse de gravure. La tête, vue de trois quarts, est fine ; les cheveux sont courts ; une barbe rare ombre légèrement ses joues et son menton ; le buste est couvert d'un justaucorps de damas boutonné, serré au col et laissant passer une petite fraise plissée, de deux doigts de largeur. Il ne lui manque qu'une épée et des hauts-de-chausses à bouffants pour ressembler au portrait connu de Charles IX. Au-dessous du buste est placé l'écusson portant ses armes et l'inscription :




PETRVS WOEIRIOT
LOTARINGVS HAS FACIEBAT
EICONAS CVIVS EFFIGIES
HÆC EST ANNO
SVÆ ÆTATIS 24. 1556 F.

Ces brillants débuts paraissent avoir procuré à l'artiste de nombreux amis. Barthélemy Aneau, Louis Desmasures, Louise Labé, qui étaient du nombre, étaient alors des personnages, et Woeiriot, noble, si nous en croyons son blason, artiste, élégant, lettré, puisque nous avons de lui quelques vers français assez

(1) Giraldi, Gregorii Lilii, Ferrariensis. De Sepulchris, et vario sepeliendi ritu libellus. *Basileæ*, 1539, in-8°, petit ouvrage fort rare, dédié à Pic de la Mirandole. Il ne faut pas confondre, comme l'ont fait M. Brunet dans son *Manuel du Libraire*, et l'auteur de la *Bibliographie lyonnaise*, Lilio Gregorio Giraldi avec J.-B. Cinthio Giraldi, auteur *Degli Hecatomiti*, de la comédie pastorale *Egle* et d'une foule de tragédies italiennes. Gregorio Giraldi, par la date de sa naissance (1479), appartient à la grande école des érudits du quinzième siècle. Ses poésies latines ont été imprimées à Lyon, chez Gryphe, en 1536 ; il habitait alors cette ville.

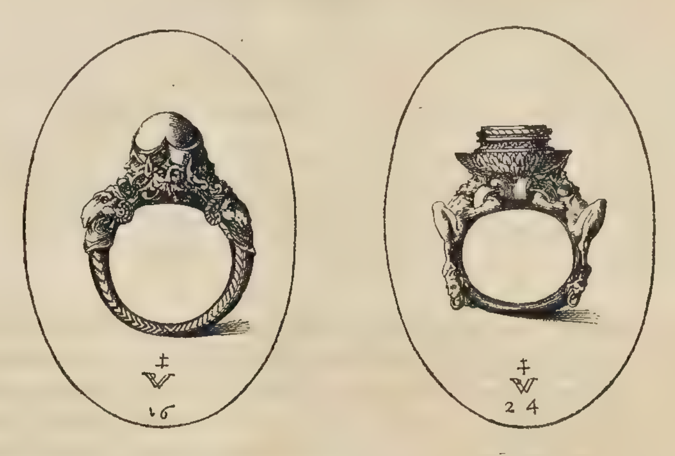
Le livre *de Sepulchris*, ou plutôt les compositions de Woeiriot ont été mises à contribution dans un ouvrage beaucoup plus connu de Tommaso Porcacchi : Funerali antichi. *Venise*, 1574, in-4°, orné de 24 planches, gravées par Girolamo Porro.

bien tournés, et qu'il écrivait l'italien et le latin au besoin, ne pouvait qu'occuper une place très-honorable parmi eux. Cette pratique de la langue italienne indiquerait aussi des amitiés dans la nombreuse colonie florentine que renfermait Lyon à cette époque, colonie formée en partie des nombreuses succursales des grandes maisons de banque italiennes et de beaucoup d'exilés.

Exercer l'orfévrerie était alors le titre par excellence dans les arts; un orfévre habile était en même temps peintre, sculpteur et architecte. Il pouvait arriver à tout, il portait avec lui la séduction d'un art recherché.

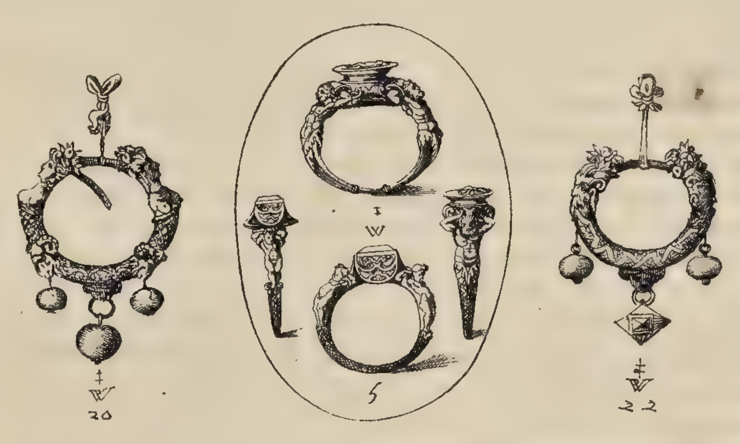
On n'a pas assez insisté sur le côté attrayant de l'orfévrerie. Les princes et les grands seigneurs du seizième siècle en étaient beaucoup plus curieux que les femmes elles-mêmes. Les enseignes et les médailles de toque, les boutons de pourpoint, les chaînes et les bagues, sans compter les poignards, les épées, les ceinturons et les escarcelles, tout ce luxe d'ajustement, qui était indispensable à la représentation, à la dignité personnelle d'alors, leur faisait rechercher les orfévres et nous explique la condescendance de plusieurs princes pour les artistes les plus habiles.

Quelques grands artistes de la renaissance italienne, Andrea del Verrocchio, Lorenzo Ghiberti, Pollajuolo, Dom. Ghirlandajo, avaient été orfévres, et Benvenuto Cellini, le dernier de tous, nous enseigne suffisamment où pouvaient arriver, par son moyen, ceux qui y excellaient et avaient l'esprit entreprenant. Il est fort probable que, vers 1561, le jeune duc Charles II, voulant reconquérir Woeiriot à la Lorraine, lui fit faire des propositions qui parurent brillantes à l'artiste, si l'on en juge par quelques mots de la préface du livre des *Anneaux*, où, en faisant ses adieux à l'orfévrerie son premier métier, il la remercie de lui avoir ouvert la voie à des *fonctions d'un ordre plus élevé*.



Le *Livre des Anneaux d'orfévrerie*, publié en 1561, qui nous donne l'occasion de revenir sur Pierre Woeiriot, avait échappé jusqu'à présent à tous les

yeux. Les quarante petites planches dont il est composé étaient connues, mais très-difficiles à réunir toutes, et trois d'entre elles ont échappé aux recherches de M. Robert-Dumesnil, qui n'a pu les décrire dans son excellent catalogue des estampes du maître; pour l'existence du livre, elle n'était pas même soupçonnée. Fines et élégantes de composition, nous aimons mieux mettre quelques-unes de ces planches sous les yeux de nos lecteurs que de les décrire. Ils pourront y



reconnaître les modèles des charmants bijoux que beaucoup d'entre eux possèdent, émaillés, niellés, enrichis de pointes naïves, d'émeraudes et de perles. C'est sur ces modèles français, répandus partout, qu'on les a exécutés en Allemagne et en Italie. Nous nous bornerons à la description du livre lui-même, dont l'exemplaire unique fait partie de notre collection :

LIBRO

D'ANELLA D'OREFICI

DE L'INVENTIONE DI PIERO VVOERIOTO

DI LORENO

In Lyone appresso Gugliel-

mo Rovillio

1561

petit in-8 oblong, composé de deux feuillets préliminaires, contenant, le premier, le titre, et au verso, l'extrait du privilége du roi; et le deuxième, la préface, que nous reproduisons plus bas. Elle est suivie de trente-neuf feuillets contenant les planches numérotées de 2 à 40, le n° 1 étant imprimé sur le titre. Le n° 2 contient une dédicace au poëte Barthélemy Aneau, ami de l'auteur, en deux quatrains placés dans un cartouche ovale, au milieu duquel se trouve une

rose enfermée dans un anneau en forme de serpent mordant sa queue, emblème de l'éternité.

Veu que tu es, Aneau, des plus parfaits
En tout savoir, à bon droit te présente
Ton Woeiriot les anneaux qu'il a faits,
Représentans ta doctrine excellente.

D'un riche et bel aneau et d'une belle rose
Tu es yssu orné de grâce et bon savoir,
Si qu'en ton esprit rond ta grand sience enclose
A jamais te fera vie immortelle avoir.

L'extrait du privilége du roi au nom de Pierre Woeiriot est en français; mais le titre et la préface sont en italien. Cette dernière nous a semblé d'une rédaction si obscure que nous l'avons traduite pour en faciliter l'intelligence. C'était alors l'habitude des éditeurs lyonnais, dont le commerce était très-étendu, de publier leurs livres à figures avec des textes en plusieurs langues, et nous ne doutons pas qu'il n'ait dû exister une édition du *Livre des Anneaux* avec texte français.

INTENTIONE DELL' AUTORE.

Esiodo, poeta greco, ne suoi divini versi essorta a rendere doppiamente quello che da altri ci è prestato ò dato, e massimamente nelle cose utili et alla humana vita necessarie ; alla qual cosa corrisponde quel detto di Catone, cioè che bisogna moltiplicare et augmentare la natura delle cose buone. Essendo io, adunque, ne mie primi anni messo à l'orefice (il qual fra tutti gli altri artefici manuali adopra il più pretioso et più incorruttibile suggetto, quale è l'oro, così come l'etimologia sua porta), mi sono sforzato d'arrichire il mio ingegno col disegnare, colla pittura, scultura, prospettiva e con l'architettura, ed ancora con tutte l'altre sorti di sculture, sia in opra rilevata, piatta ò intagliata dentro, e col ritrarre al naturale. Et tutte queste cose hò (per grazia di Dio) acquistate, parte per naturale istinto, et parte per instruzione di buoni et eccellenti maestri, ingegnandomi io col continuo esercizio et fatica d'imitarli et seguire le loro pedate, et hò ancora (per non mancare in alcun modo) cercato molti remoti luoghi, et curiosi, per conoscere quelle antiche singularità, et secondo il mio potere sforzatomi di rappresentarle : della qual cosa non me ne pento, ancora ch'io vi habbia spesso la meglior parte del mio verde aprile. Per non essere, adunque, ingrato alla mia prima arte dell'orefice, dalla quale io hò imparata la strada alle altre più ricche cose, voglio dimostrare quanto io per suo mezzo habbia acquistato. Et perchè il più eccellente effetto di questa arte, et più curiosa opera è l'anello, pegno di fede ed amicizia, arra di matrimonio, segno di verità e confermatione, chiusura de' segreti, sigillo del nobile

INTENTION DE L'AUTEUR.

Le poëte grec Hésiode nous exhorte, dans ses vers divins, à rendre deux fois les choses qui nous sont prêtées ou données par les autres, celles surtout qui sont utiles et nécessaires à la vie. Un distique de Caton, sur la nécessité d'augmenter et de multiplier la nature des choses bonnes, est analogue aux préceptes du poëte grec. Lors donc que je consacrai mes premières années à l'orfévrerie (celui, parmi tous les arts manuels, qui met en œuvre le plus précieux et le plus incorruptible des métaux, l'or, ainsi que l'indique l'étymologie de son nom), je me suis efforcé de développer mon intelligence dans l'art du dessin, par la peinture, la sculpture, la perspective et l'architecture, et encore par la pratique de toutes les autres sortes de sculpture : celle en relief, plate ou en creux, et par le dessin d'après nature. En toutes ces choses je suis arrivé (grâce à Dieu), partie par dispositions naturelles, partie en suivant l'enseignement de bons et excellents maîtres, dont je me suis ingénié à suivre les traces par un travail sans relâche. J'ai encore (pour ne négliger aucun moyen) cherché beaucoup de lieux éloignés et curieux pour connaître les antiques singularités, et m'efforcer, suivant mon pouvoir, de les représenter. De cela je ne me repens pas, bien que j'y aie dépensé les plus belles années de ma verte jeunesse. C'est donc pour ne pas être ingrat envers mon premier métier d'orfévre, qui m'a ouvert la voie aux choses d'un ordre plus élevé, que je veux prouver tout ce que j'ai acquis par sa pratique. Et parce que l'anneau, gage de foi et d'amitié, cadeau de fiançailles, marque de vérité et d'identité, clôture des se-

ordine della Romana Cavalleria, et sicura insegna d'altre infinite cose memorabili, da Plinio recitate : per questo io n' ho disegnate et rappresentate in questo libretto circa cento sorti in honore dell' arte, et non per presuntione alcuna, nè per dar legge à i più dotti di me (quali certo fanno un gran numero), et agli eccellenti artefici, anzi per fare parte del debito mio, et per magnificare liberalmente et arrichire senza arroganza più questa arte, et per mettere in luce una nuova et vaga invenzione di differenti modi d'anella.

Piglieranno adunque i benivoli lettori d'essa quel che più loro sia grato, aggiungendovi ò levandone, secondo il loro buon giudizio et discrezione. Pregherò ancora tutti che accettino in così buona parte il picciolo dono, che io fo loro, come io con bontà di cuore, e per honore et magnificentia de l' arte l' offerisco

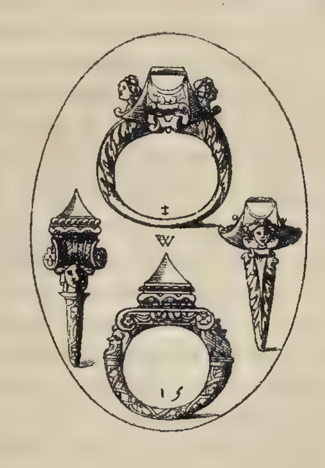
A DIO.

crets, signe distinctif de l'ordre équestre chez les Romains, sûr emblème d'une infinité de choses mémorables racontées par Pline, est une des œuvres les plus curieuses de cet art, j'en ai dessiné et représenté dans ce petit livre environ cent sortes en l'honneur de l'art, non par présomption ni pour donner des lois aux plus savants que moi (lesquels certes sont nombreux), ou aux excellents artistes ; mais, au contraire, pour payer une partie de ma dette, célébrer librement cet art, l'enrichir sans fierté, et mettre en lumière une nouvelle et agréable invention de différentes manières de bagues.

Les lecteurs bénévoles en prendront donc ce qui leur sera le plus agréable, ajoutant ou retranchant, suivant qu'ils le jugeront à propos. Je les prie tous aussi d'accepter ce petit don avec la même cordialité qui me porte à le leur offrir, pour l'honneur et la gloire de l'art.

A DIEU.

Le petit livre *Pinax iconicus* est, pour ainsi dire, l'entrée en matiere de la première partie de la vie artistique de Pierre Woeiriot; il nous y donne son portrait et son âge. Le *Livre des Anneaux* nous le montre, quittant l'orfévrerie, sur le point de prendre un vol plus élevé, et récapitulant lui-même la voie qu'il vient de parcourir. Nous examinerons prochainement la suite de ses travaux.



ICONOGRAPHIE

LÉON X ET MARTIN LUTHER



Il nous a paru intéressant, au point de vue iconographique, de réunir ici côte à côte les portraits de deux hommes également illustres et placés dans un rapport historique très-étroit. Exécutés tous les deux dans la même année et à une des époques les plus solennelles de l'histoire moderne, ces portraits sont également tous les deux fort rares. Le premier, celui de Léon X, occupe, en tête de l'édition originale de la bulle d'excommunication lancée contre Martin Luther, le 17 des kalendes de juillet 1520, la place que nous lui avons donnée dans cette notice; il en est la lettre initiale : c'est un petit in-4° de 12 feuillets non chiffrés, dont le dernier est blanc; le titre, orné d'un encadrement fond noir d'un goût exquis, dans le genre de celui qu'encadre le texte du premier feuillet de ce volume, contient en tête l'intitulé suivant : BULLA CONTRA ERRORES MARTINI LUTHERI ET SEQUACIUM; le reste est rempli par les armes pontificales de Léon X. Le texte commence au recto du feuillet suivant. Ce n'est pas sans regret que nous renonçons à en transcrire l'exorde, empreint de cette magnificence de forme qui est restée une des traditions de la chancellerie romaine. La souscription est au verso du onzième feuillet : *Impressum Romæ per Jacobum Mazochium de mandato. S. D. N. Papæ.*

On sait que la rédaction de cette bulle est du cardinal Accolti, et c'est un mince cahier semblable au nôtre que Luther jetait publiquement dans les flammes d'un bûcher sur la place publique de Wittemberg, le 10 décembre 1520, en s'écriant : « Vous avez troublé la maison du Seigneur et vous serez livré au feu éternel. » Il appartient donc, lui aussi, ce petit livre, à ce que nous pouvons appeler la physionomie de l'histoire.

L'exécution de notre médaillon, bien que grossière, est expressive. Il n'est pas probable qu'il ait été placé en tête d'un acte aussi important, sans avoir

passé sous les yeux du pontife. Nous savons que Léon X, d'une taille assez élevée et d'une forte corpulence, avait néanmoins la tête fort grosse et disproportionnée avec le reste de son corps. Tout en conservant d'une façon très-caractérisée le sensualisme bien connu du personnage, elle a ici un aspect fatigué et soucieux. Le pape avait alors quarante-cinq ans; vieux avant l'âge, il devait mourir empoisonné un an plus tard.

La tête de Martin Luther forme contraste : c'est bien celle du moine ascète, mortifié par le jeûne et les veilles, que brûle sous le froc une polémique ar-



dente. Je ne sais pourquoi on a préféré à cette tête si vigoureusement caractérisée, la seule vraiment historique, le type devenu traditionnel du vieil époux de Catherine de Bora, qui peut bien ressembler à l'auteur des *Propos de table*,

mais qui n'a rien à faire avec l'antagoniste jeune, véhément, passionné, des voluptés de la cour de Rome.

Un de ses contemporains, témoin oculaire des colloques avec Eck et Carlstadt, nous a laissé de lui ce portrait, écrit en 1519 : « Martin a une voix sonore ; il est de taille moyenne, jeune, alerte, souriant, et si maigre qu'on peut compter les os à travers sa peau ; il est caustique, mordant, se laisse facilement aller à des invectives, et cite à tout propos la Bible en grec et en hébreu. » C'est, moins la parole, le portrait que nous publions. Dessiné et gravé sur bois par Hans Holbein, il doit être fort rare ; M. Rud. Weigel, l'homme le plus compétent en pareilles matières, à qui nous l'avons montré l'été dernier, ne l'avait jamais vu. Placé en forme de frontispice en tête d'un de ces innombrables sermons contre *Mammon*, destinés à détruire l'autorité religieuse de l'Église romaine, il aura été mis de côté lorsque Luther quitta son froc de moine augustin. On a pu remarquer qu'il porte la date de 1520.

C'est encore une question indécise pour quelques amateurs de savoir si Holbein ou Durer ont eux-mêmes gravé sur bois une partie des productions qu'ils nous ont laissées en ce genre. Elle n'est pas douteuse pour nous ni pour ceux qui savent les précautions et les soins dont les anciens artistes entouraient l'exécution de leurs ouvrages, et combien une foule de détails matériels leur étaient familiers. Nous venons de voir Woeiriot, le délicat orfévre, planer lui-même les cuivres sur lesquels il gravait, et en imprimer les épreuves; on sait aussi que Rembrandt, si spontané dans ses productions, usait des mêmes précautions pour le tirage de ses eaux-fortes. La gravure sur bois, c'est-à-dire la mise en relief des dessins à la plume, peut être considérée comme l'eau-forte des vieux maîtres. En les exécutant eux-mêmes, les artistes devaient rattraper du côté de l'intelligence pittoresque ce qui pouvait leur manquer comme métier.

Dans bien des cas, ces gravures sur bois étaient un moyen d'influence, objet de toute leur sollicitude. Albert Durer doit la meilleure partie de sa réputation à sa Vie de la Vierge, et P.-P. Rubens qui les aimait, s'il ne les gravait pas lui-même, les faisait exécuter à ses frais par un artiste choisi, et ne laissait à personne le soin de les éditer et de les vendre.

Pour qui a vu les nombreux dessins d'Holbein, de la Bibliothèque de Bâle, rien n'est plus facile que de reconnaître les bois gravés par lui. Pour les compositions livrées à des mains étrangères, c'était un contour très-ferme, lavé et modelé avec soin, qui laissait au graveur la liberté de ses travaux sans lui permettre de s'écarter de la pensée du maître; pour celles qu'il devait graver lui-même, c'était la liberté pittoresque du dessin à la plume dont il pouvait seul respecter le sentiment et les intentions.

LES FOURBISSEURS DE TOLÈDE



'EST un beau sujet à traiter que l'histoire de l'épée, non pas, comme on pourrait le croire, au point de vue de sa puissance, mais seulement à celui de sa fabrication. Pendant tout le moyen âge on a excellé à forger, à corroyer le fer et à lui donner une trempe excellente. En cela on poursuivait un des idéals de l'époque, et les chroniqueurs, les romanciers ne nous auraient pas conservé avec tant de soin le souvenir des prouesses de beaucoup de ces lames illustrées, que les preux se transmettaient en héritage comme les armes d'Achille, s'ils n'avaient su flatter un des goûts les plus vifs de leurs contemporains.

L'épée, ce *gaigne-pain*, comme on l'appelait au quatorzième siècle, était à la fois un objet de première nécessité et un luxe suprême ; les bonnes étaient enviées, recherchées avec passion ; on ne les quittait qu'avec la vie. Qui ne rêvait au bonheur de pourfendre, de l'occiput au coccyx, un ennemi couvert de fer et d'en voir tomber les deux parts de chaque côté de son cheval ? Il y avait alors beaucoup de fabriques célèbres, d'artistes mystérieux, de pratiques secrètes qui enflammaient les imaginations. Nous écrirons peut-être un jour cette légende des épées du moyen âge, pleine de féerie et de merveilleux. Aujourd'hui c'est un intérêt plus positif qui nous guide : il ne s'agit uniquement que de mettre entre les mains de tous les amateurs les marques et les noms des fourbisseurs de Tolède, qui nous ont été conservés par un écrivain espagnol du siècle dernier, et d'y réunir les quelques notions qui se rattachent à cette fabrique.

La célébrité des épées de Tolède ne nous semble pas remonter plus haut que la seconde moitié du seizième siècle ; il n'en est question que très-tard chez les écrivains. Rabelais, curieux et recherché dans tout ce qui pouvait singulariser et donner du relief à son style, ne cite que celles de Valence et de Saragosse, chap. VIII du *Gargantua :* « Son espée ne feut Valentianne, ni son poignard Saragossoys. » On sait que l'épée que François Ier perdit à Pavie (elle devait être

choisie parmi les meilleures) avait été faite à Valence, et un écrivain militaire italien, en 1566, ne citait encore que cette dernière fabrique dans l'énumération des officines les plus célèbres de son temps. Les épées de Tolède, en effet, ne sont que de simples *estocades*, qui ne pouvaient présenter qu'un médiocre intérêt à une époque où les hommes d'armes, couverts de fer, avaient besoin, dans leurs chocs, de glaives solides et pesants. La fureur des duels, l'épée passée à l'état d'objet d'art, la mode des rapières, pouvaient seuls mettre en relief l'élasticité merveilleuse et la finesse de leur trempe.

Il est positif, cependant, que l'on fabriquait d'excellentes épées à Tolède, au quinzième siècle, et nous avons pu observer au Musée de Bruxelles une lame à la marque du *perrillo* et portant la date de 1441.

Sous le règne de Charles-Quint, qui aimait les belles armes avec passion, Tolède devint le rendez-vous d'une foule d'habiles ouvriers, accourus des différentes parties de l'Espagne, et qu'y attirait la réputation des eaux du Tage pour la trempe des armes et aussi le voisinage du prince amateur qui en avait fait sa résidence habituelle.

Mais, avant de poursuivre le peu qui nous reste à dire, nous plaçons ici l'explication des marques de fabrique du tableau ci-contre : elle contient l'énumération des fourbisseurs qui ont travaillé à Tolède pendant le seizième et le dix-septième siècle. Ces renseignements nous ont été conservés par DON FRANCISCO DE SANTIAGO PALOMARÈS dans un écrit court, mais substantiel, intitulé : *Noticia de la fabrica de espadas de Toledo, que por tantos siglos existio, hasta el fine del* XVII, etc., etc.; il n'a pas encore été publié. Les poinçons originaux étaient encore au temps de Palomarès dans les archives de la municipalité de Tolède. C'est presque un document officiel.

1. Alonso de Sahagun, le *vieux*. Vivait en 1570.
2. Alonso de Sahagun, le *jeune*.
3. Alonso Perez.
4. Alonso de los Rios. Il a travaillé aussi à Cordoue.
5. Alonso de Cava.
6. Andrès Martinez, fils de Zabala.
7. Andrès de Herraez. Il a travaillé aussi à Cuenca.
8. Andrès Munesten, qui a travaillé à Calatayud.
9. Andrès Garcia.
10. Antonio de Baena.
11. Anton Gutierrez.
12. Antonio Gutierrez.
13. Antonio Ruiz, *espadero* du Roi. Il a travaillé aussi à Madrid et s'est servi d'une marque à son nom; celle-ci nous semble désigner Tolède, de rencontre sur beaucoup d'épées de maîtres différents, et n'était probablement qu'une contre-marque.
14. Adrian Zafra, qui a travaillé à San-Clemente.
15. Bartolomé de Nieva.
16. Calcado y Campaneros. Ces fourbisseurs travaillèrent aussi à Cuellar et à Badajoz. Les fabriques de Cuellar, qui existaient au commencement du seizième siècle, sont citées dans la *Vie de Lazarille de Tormes*.
17. Domingo de Orozco.
18. Domingo Maestre, le *vieux*.
19. Domingo Maestre, le *jeune*.
20. Domingo Rodriguez.
21. Domingo Sanchez, appelé communément le *ciseleur*, Tijereo, ou le fabricant de ciseaux.
22. Domingo de Aguirre, fils de Hortuño.
23. Domingo de Lama.
24. Dionisio Corrientes. Il a travaillé à Madrid. (Dix-septième siècle.)
25. Fabian de Zafra, fils d'Adrien.
26. Francisco Ruiz, le *vieux*. Il vivait en 1617.
27. Francisco Ruiz, le *jeune*, son fils, frère d'Antonio.
28. Francisco Gomez.
29. Francisco Zamora. Il a travaillé aussi à Séville.
30. Francisco Alcocer. Il a travaillé aussi à Madrid.
31. Francisco Lurdi.
32. Francisco Cordui.
33. Francisco Perez.
34. Giraldo Reliz.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.
19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.
28.	29.	30.	31.	32.	33.	34.	35.	36.
37.	38.	39.	40.	41.	42.	43.	44.	45.
46.	47	48.	49.	50	51.	52.	53.	54.
55.	56.	57.	58.	59.	60.	61.	62.	63.
64.	65.	66.	67.	68.	69.	70.	71.	72.
73.	74.	75.	76.	77.	78.	79.	80.	81.
82.	83.	84.	85.	86.	87.	88.	89.	90.
91.	92.	93.	94.	95.	96.	97.	98.	99.

35. Gonzalo Simon. Il vivait en 1617.
36. Gabriel Martinez, fils de Zabala.
37. Gil de Almau.
38. Hortuño de Aguirre, le *vieux*. Il travaillait en 1604.
39. Juan Martin.
40. Juan de Leizalde. Il a travaillé aussi à Séville.
41. Juan Martinez, le *vieux*.
42. Juan Martinez, le *jeune*. Il a travaillé aussi à Séville et vivait en 1617.
43. Juan de Almau, vivant en 1550.
44. Juan de Toro, fils de Pedro de Toro.
45. Juan Ruiz.
46. Juan Martinez de Garata, Zabala le *vieux*.
47. Juan Martinez Menchaca, qui avait également travaillé à Lisbonne, à Séville et à Madrid, vivait au commencement du seizième siècle. Ce fourbisseur eut un fils appelé Menchaca, le *jeune*, qui fut aussi maître fourbisseur à Tolède et qui a travaillé dans les mêmes villes que son père.
48. Juan Ros.
49. Juan Moreno.
50. Juan Salcedo, qui travailla aussi à Valladolid.
51. Juan de Meladocia.
52. Juan de Vargas.
53. Juanes ou Joannes de la Horta, qui vivait en 1545 et a également travaillé à Valence.
54. Juanes de Tolledo.
55. Juanes de Alquiniva.
56. Juanes de Muleto.
57. Juanes le *vieux*.
58. Juanes de Uriza.
59. Julian del Rey, surnommé *el Moro*, parce qu'il était né de race arabe. Il avait travaillé pour le dernier roi de Grenade Boabdil, et se fit chrétien plus tard. On croit même que son surnom *del Rey* lui fut donné parce que Ferdinand le Catholique fut son parrain lors de sa conversion. Il travailla aussi à Saragosse, et, outre la marque n° 59, on lui attribue cinq autres marques. Ce célèbre fourbisseur eut un fils du même nom, dont les épées sont excellentes.
60. Julian Garcia, qui travailla aussi à Cuenca.
61. Julian de Zamora.
62. José Gomes, fils de Francisco Gomes.
63. Jusepe de la Hera, le *vieux*.
64. Jusepe de la Hera, le *jeune*.
65. Jusepe de la Hera, le *petit-fils*.
66. Jusepe de la Hera, l'*arrière petit-fils*.
67. Jusepe del Haza, fils de Silvestre Nieto.
68. Ignacio Fernandez, le *vieux*.
69. Ignacio Fernandez, le *jeune*.
70. Luis de Nieves.
71. Luis de Ayala, fils de Tomas de Ayala.
72. Luis de Belmonte, fils de Pedro de Belmonte.
73. Luis de Sahagun, fils de Alonzo, le *vieux*.
74. Luis de Sahagun, surnommé *Sahaguncillo*, fils d'Alonzo, le *vieux*.
75. Luis de Nieva. Il a travaillé aussi à Calatayud.
76. Lupus ou Lope Aguado, fils de Juanes de Muleto, qui a travaillé aussi à San-Clemente.
77. Miguel Cantero, vivant en 1546.
78. Miguel Sanchez, fils de Domingo.
79. Melchor Suarez. Il a travaillé aussi à Lisbonne.
80. Nicolas Hortuño de Aguirre, *petit-fils* de Hortuño. Vivant en 1637.
81. Pedro de Toro.
82. Pedro de Arechiga.
83. Pedro Lopez, qui a aussi travaillé à Orgáz.
84. Pedro de Lazama, qui a aussi travaillé à Séville.
85. Pedro de Lagaretea, qui a aussi travaillé à Bilbao. Une épée de ce maître, signée PEDRO GARETA ME FECIT, se trouvait dans la collection Debruges; elle est maintenant parmi les belles épées réunies par un amateur distingué, M. de Saint-Seine.
86. Pedro de Orozco.
87. Pedro de Belmonte.
88. Roque Hernandez.
89. Sebastian Hernandez, le *vieux*, vivait en 1637.
90. Sebastian Hernandez, le *jeune*. Il a aussi travaillé à Séville.
91. Silvestre Nieto.
92. Silvestre Nieto.
93. Tomas de Ayala, vivant en 1625, suivant Palomarès, doit être beaucoup plus ancien; c'est peut-être 1525 qu'il fallait dire.
94. Zamorano el *Toledano*.
95. Fourbisseur tolédan inconnu.
96. id.
97. id.
98. id.
99. id.

Il s'en faut que tous les artistes enregistrés ici aient produit des ouvrages également recommandables, ni qu'il soit facile de bien déterminer l'époque où beaucoup d'entre eux ont vécu : un grand nombre doit appartenir au dix-septième siècle. Les plus célèbres sont : Hortuño de Aguirre, — Julian del Re, —Sahagun el viejo, — Menchaca — et Juan de la Horta, tous du seizième siècle. Comme il est facile de l'imaginer, quelques noms ont pu échapper à don Palomarès, et le catalogue de l'Armeria de Madrid, qui nous sert de guide, relève les noms de Achega, de Pedro de Espinosa, de Sarabal, de Miguel et Manuel Fernandez, ouvriers connus et qui n'y figurent pas.

La marque la plus populaire des épées de Tolède, celle du *perrillo* ou du petit chien, qui est attribuée à Julian del Rey par Palomarès, nous semble avoir été employée par plusieurs fabricants ; c'est aussi la plus ancienne. Nous citions plus haut une lame du Musée de Bruxelles portant cette marque et la date de 1441 : la même collection en possède une autre, signée SAHAGVM (*sic*), avec le *perrillo* incrusté en filets d'argent. Les autres marques étaient d'ordinaire poinçonnées avec une feuille d'or ou d'argent qui a souvent disparu ; très-souvent aussi les fourbisseurs inscrivaient leur nom en toutes lettres sur les lames, ou simplement la mention IN TOLEDO ; le nom de l'ouvrier, suivi des mots : ME FECIT, distingue les plus anciennes.

« La célébrité des épées de Tolède, dit Palomarès, a piqué la curiosité de plusieurs, qui ont voulu en rechercher les raisons. On a cru que les anciens armuriers possédaient un secret pour la trempe du fer : il n'en est rien ; jamais ils n'ont employé autre chose que l'eau du Tage, et le sable blanc et fin de ses bords, qui servait pour l'opération que l'on appelle en terme du métier « rafraîchir la chaude, » c'est-à-dire que, lorsque l'acier, après avoir été mis au feu de forge, commençait à jeter des étincelles brillantes, il en était retiré et on le frottait, on l'aspergeait de sable fin. Remis au feu après cette opération, il était ensuite porté sur l'enclume pour y être forgé. Après avoir donné à la lame sa forme élémentaire, on procédait à la trempe, qui s'exécutait ainsi : on formait au milieu de la forge un petit fossé rempli de charbons ardents d'une longueur convenable, et on y plaçait la lame de manière que, des cinq parties de sa longueur, quatre seulement pussent être chauffées, laissant en dehors la *soie* et le *talon;* on lui donnait une chaleur égale, et, lorsqu'elle était arrivée au rouge cerise, on la laissait tomber perpendiculairement la pointe en bas dans un cube rempli d'eau du Tage. Une fois refroidie, on l'en retirait pour examiner si elle ne s'était pas quelque peu déformée ; dans ce cas, on jetait sur l'enclume un peu de sable très-fin, et on la redressait à froid en frappant à petits coups et avec précaution. On remettait ensuite au feu la partie qui n'avait pas été chauffée, et, lorsqu'elle était arrivée au rouge brun, on la frottait avec un morceau de suif de mouton ou de bouc, et on la laissait refroidir. La trempe était ainsi terminée, et la lame, qui pouvait plier sans se rompre ni se courber, n'avait plus qu'à être achevée sur les meules de pierre et polie à l'émeri sur celles de bois. Aujourd'hui on ne suit plus l'antique procédé, ni pour la chauffe, ni pour la trempe ; on n'emploie plus le sable aurifère du Tage, mais plutôt le résidu boueux qui se forme sous les meules à aiguiser, et, au lieu de suif en pain, on se sert d'autre chose. »

Nous ne savons pas jusqu'à quel point notre auteur était bien renseigné, mais nous penchons à croire qu'il attribue une trop grande part d'influence à l'eau du Tage ; les armuriers de Tolède devaient avoir d'autres secrets.

Lorsque nous avons visité la manufacture royale de Tolède en 1840 (la

fabrication libre fut centralisée dans un établissement spécial par Charles III en 1761), un grand empirisme régnait encore dans la composition de l'*étoffe* ou alliage de fer et d'acier employé à faire les lames : chacune des *trousses* était composée d'un morceau d'acier sec entortillé de vieux fers de mules usés très-également dans les sentiers pierreux de la Sierra et minces comme des feuilles de papier, que l'on recueillait avec soin pour cet usage. La trempe avait toujours ses qualités d'élasticité extraordinaire, et le maître ouvrier chargé de faire devant nous l'épreuve des lames les prit successivement les unes après les autres, et, se fendant avec vivacité sur un saumon de plomb fixé au mur, il en ramenait facilement à volonté et en tous sens la poignée toucher la pointe, sans que la rectitude du fer en reçût la moindre atteinte.

Peut-être n'est-il pas hors de propos, c'est encore une curiosité, de remarquer ici les rapports qui peuvent exister entre les pratiques des métallurgistes et des forgerons du seizième siècle, et les idées émises tout récemment par M. Fremy, sur la cémentation du fer. Ces fers de mulets, employés à Tolède dans la fabrication des épées, forgés lentement sur les routes, en contact avec une matière azotée comme la corne, n'étaient-ils pas changés en un pur et excellent acier? Nous savons qu'en Italie la trempe se faisait avec le suc de certaines herbes, le jus de raifort, le vinaigre, l'urine, la rosée recueillie sur certaines plantes; que le fer, rougi et plongé dans un mélange d'huile d'amandes amères et d'assa-fœtida, était rendu mou comme du plomb, qu'on avait aussi l'habitude de l'éteindre en le frottant avec des savons ou une corne de bélier, ce qui devait produire une véritable cémentation suivant la théorie moderne.

Nous nous sommes attaché aux lames des épées, sans nous occuper de leur monture ; il est difficile de distinguer celles qui peuvent appartenir aux armuriers de Tolède, les lames répandues par le commerce ayant été montées dans tous les pays. Cependant nous devons faire observer que l'Espagne avait, au seizième siècle, une classe d'excellents artistes travaillant le fer, connus sous le nom de *rejeros* ou faiseurs de grilles, qui ont exécuté dans les cathédrales des clôtures de chapelle en fer forgé et ciselé avec un art infini, et qui étaient capables de faire des garnitures d'épées très-soignées. Nous ne trouvons à citer parmi eux, comme se rattachant aux armes, que le *maestro* Juan Frances, qualifié de *rejero y maestro mayor de las armas de hierro*, qui fit, en 1494, une belle porte en fer dans la cathédrale de Tolède, et en 1505 les grilles merveilleuses du chœur de la chapelle d'Osma, qui portent dans la frise l'inscription suivante : *Esta obra hizo el maestro Juan Frances, maestro mayor de Toledo.* Plus tard, au dix-septième siècle, la monture de la rapière à coquille ciselée et découpée à jour et celle de son poignard appelé main-gauche, nous paraissent appartenir exclusivement à la fabrique espagnole.

ROBERT NANTEUIL

MAXIMES ET RÉFLEXIONS

SUR

LA PEINTURE

I.

On ne sçauroit réussir dans sa profession sans en avoir une belle idée.

II.

Avoir une belle idée de sa profession, c'est connoistre parfaitement ce qu'il y faut faire pour bien faire, ou bien en un mot avoir le bon goust de sa profession.

III.

L'ennuy du travail vient plutôt de l'ignorance ou des fautes que l'on commet en travaillant, que de la peine et de l'assiduité qu'il exige.

IV.

On se rend bientôt habile quand on ne retombe pas souvent dans le même desfaut.

V.

Pour être habile dans les arts, il faut pouvoir tenir dans sa teste, en même tems et fort à propos, plusieurs choses sur un même sujet et les pratiquer à proportion.

VI.

Trois choses font un habile homme : la disposition naturelle ; — les pré-

ceptes de l'art; — la pratique ou l'expérience. En deux mots, l'esprit et le courage, car l'esprit sans le courage conçoit et n'exécute point, et le courage sans l'esprit exécute et ne conçoit point.

VII.

On manque autant par défaut de méthode et de réflexion, que par défaut de science.

VIII.

La supposition et la comparaison sont les maîtresses des ouvrages.

IX.

Les portraits doivent être censés faits en un instant, puisqu'ils ne représentent qu'un instant, et qu'on les juge en un instant.

X.

Il faut mépriser en travaillant les petits accidents de manufacture. Ce qui fait faire durs et rendre grossiers les traits du visage, c'est qu'on regarde chacune des parties pour elle-même au lieu de les regarder pour le tout ensemble.

XI.

Rien n'est plus opposé à la vivacité de l'effet, que la longueur de la manufacture.

XII.

Comme l'esprit est au-dessus du corps, l'effet est au-dessus de la manufacture.

XIII.

Plus on travaille d'esprit dans les arts, moins on fatigue ses organes.

XIV.

Comme tous les objets font leur effet à notre vue lorsqu'ils sont regardez comme en n'y songeant pas, il faut que les portraits soient travaillez de même, c'est-à-dire d'une manière libre, sans trop s'arrester sur les détails, afin d'exprimer la sensation et l'esprit de l'ensemble.

XV.

Si l'on ne pense qu'à faire propre, l'on fait dur. Lorsqu'il semble qu'on ne songe qu'à l'effet, l'exécution devient toujours assez délicate, surtout quand c'est un homme intelligent qui travaille.

XVI.

La manufacture ne doit être considérée que comme un fond sur lequel il faut asseoir les touches qui font l'effet et la vivacité de l'ouvrage.

XVII.

Il ne faut faire cas de la délicatesse du travail, qu'autant qu'elle contribue à faire un bel effet d'une distance proportionnée à la grandeur de l'objet.

XVIII.

Le temps et la peine ne font pas tant les beaux ouvrages, que la bonne humeur et l'intelligence.

XIX.

Ce qui rend l'exécution hardie, c'est l'intelligence du dessin et la supposition de l'effet.

XX.

La longueur du tems, la peine et la manufacture dans les arts, sont, au regard de l'intelligence et de la disposition naturelle qu'il y faut avoir, ce qu'est l'éducation au regard de la nature; on fait quelque chose par éducation, mais on fait bien plus par nature.

XXI.

Il faut desseigner, peindre et graver comme on parle. Le discours est sans esprit quand on songe trop à ses parolles, la peinture est sans effet quand on songe trop à l'exécution. On parle pour exprimer sa pensée, on peint pour représenter les objets. Parler pour parler, c'est sottise; peindre pour peindre, c'est temps perdu.

XXII.

Il vaudroit mieux parler moins bien et dire de bonnes choses, que de bien parler et ne rien dire qui vaille.

Il vaudroit mieux peindre moins bien et faire un bel effet, que bien peindre et faire un méchant effet.

XXIII.

Grand sens et belles paroles font la perfection du discours : grand effet et beau travail font la perfection de la peinture, de la desseignature et de la gravure.

XXIV.

La ressemblance est un résultat de toutes les parties d'un visage, assemblées et formées comme dans le naturel selon la situation et la lumière establie.

XXV.

Il est des situations et des lumières bien plus avantageuses à certains objets qu'à d'autres.

XXVI.

Avant que de commencer les portraits, il faut considérer l'air ordinaire de la personne, sa taille, son âge, sa qualité, et l'on prendra des situations et des lumières convenables à tous les quatre.

XXVII.

Les portraits doivent être censés faits coste à coste du naturel, c'est-à-dire en supposant qu'il n'y a point de distance ni par conséquent de diminution de trait et de couleur du naturel au tableau : sans cette supposition on fait ordinairement le nez trop gros et trop long, et l'on manque encore à beaucoup d'autres parties, outre que le coloris du portrait ne sçauroit avoir la force du naturel, et cela vient de la distance qui cause des tromperies au regard du trait et de la lumière.

XXVIII.

Un objet est si fort ce qu'il est par le tout ensemble, que dès le moment que l'ouvrage copié d'après luy manque de ce costé-là, les parties les plus achevées de cet ouvrage ne sçauroient faire en général qu'un méchant effet. Il seroit plus excusable d'avoir négligé ces parties que leur masse et le tout ensemble, qui doit être un rapport, une proportion et une liaison de toutes les parties.

XXIX.

Si le soir on reconnoist les gens sans voir distinctement les parties de leurs visages, mais en vertu du tout ensemble, il s'ensuit que le tout ensemble ou la masse des objets doit être préférée en peinture à la recherche du particulier. En peinture et en desseignature, l'adresse est de travailler en un endroit et de voir le tout ensemble.

XXX.

Les belles touches d'un portrait sont certaines parties esclairées ou ombrées qui tiennent le dessus sur tout l'ouvrage, qui en font la vie et le petillant, sans pourtant oster l'union du général.

XXXI.

Mais les belles touches d'un portrait font peu de chose sans les vrais contours, comme les vrais contours font peu de chose sans les belles touches.

XXXII.

Les vrais contours d'un portrait sont les parties formées par une je ne sçay quelle incertitude, et une certaine inégalité de traits qui marque les cavités, les convexités et les accidens du sujet, et qui, par des angles apparemment plus sensibles que dans le naturel, fournit à la distance, et soutient de loin l'effet et la sensation de la nature.

XXXIII.

Comme l'homme est dans un perpétuel mouvement et qu'il en résulte différens airs de son visage, le peintre doit se déterminer d'abord pour donner à son portrait l'air et l'esprit qu'il croira le plus convenable à son modèle. Sans cette judicieuse et nécessaire détermination, il se met dans le cas de faire et de refaire continuellement son ouvrage, et de dissiper ainsi tout le beau feu de son esprit sans produire aucune chose qui soit véritablement semblable à son objet.

XXXIV.

Quand un portrait a le véritable air du modèle, c'est-à-dire qu'il en marque l'esprit et le caractère, il ressemble ordinairement fort longtemps.

XXXV.

Une véritable ressemblance frappe autant l'esprit que les yeux.

XXXVI.

Il faut avoir des entretiens avec les personnes que l'on peint, selon l'humeur et l'esprit dans lesquels on les veut peindre.

XXXVII.

L'entretien qui se fait entre le modèle et le peintre, est plus convenable à la peinture des portraits que toute autre.

XXXVIII.

Il faut faire promptement ce dont on juge promptement.

XXXIX.

Pour bien juger de ses ouvrages il les faut avoir oubliez.

XL.

Il faut qu'il y ait un assortiment du sujet ombré au même sujet éclairé; par exemple, l'ombre d'un blanc doit approcher plus du blanc que l'ombre d'un gris, et l'ombre d'un gris doit être moins noire que l'ombre d'un noir, et ainsi du reste.

XLI.

Il ne faut pas que les ombres paraissent des traits, mais qu'elles soient ordinairement unies, vagues et estendues.

XLII.

Les détachemens des corps ne se peuvent jamais bien faire par de petites parties de couleurs opposées.

NOTE.

Nous cherchions les Mémoires de Robert Nanteuil; nous avons trouvé quelques pages excellentes, que nous publions d'après le manuscrit autographe de l'illustre artiste. Les réflexions sur la peinture, que l'on vient de lire, seront suivies, sous peu, de pensées du même genre relatives à la gravure, et d'observations critiques sur les ouvrages de quelques-uns de ses contemporains : Audran, Gilles Rousselet, Edelinck,, etc., etc. Ces écrits, d'un grand intérêt, nous donneront l'occasion de revenir sur l'œuvre de Nanteuil et sur quelques particularités peu connues de sa vie d'artiste.



HISTOIRE

DE LA

VERRERIE VÉNITIENNE



L EN EST de la verrerie comme de la céramique, son histoire est encore à faire : elle peut être longue, nous essayerons de la rendre intéressante. Le verre a servi chez les anciens comme chez les modernes à la fabrication d'une foule d'objets devenus précieux aujourd'hui pour la plupart; on l'a employé à la décoration des monuments, et il est la matière première et la base de la mosaïque et de la peinture sur verre, qui peuvent aussi rentrer dans l'histoire de ses applications. Tous ces points de vue ne nous conviennent pas également; nous aurons à choisir. L'art et la beauté ne sont l'apanage ni de toutes les époques, ni de toutes les officines; en négligeant, ainsi que nous avons promis de le faire, tout ce qui est en dehors de ces deux conditions, et sans sortir de la classe des monuments recueillis dans les musées et dans les collections, le sujet conserve encore une étendue très-considérable : nous le traiterons chapitre par chapitre, sans nous attacher à suivre un ordre chronologique rigoureux, ouvrant de temps à autre une parenthèse pour décrire une pièce choisie ou pour nous arrêter sur une particularité rare.

Nous commençons aujourd'hui par l'histoire de la verrerie vénitienne. Elle est loin d'être la première en date, mais l'importance et la juste célébrité qu'elle s'est acquise par la beauté et la variété de ses productions nous faisaient une loi de satisfaire avant tout la curiosité des amateurs sur ce chapitre : les autres ne perdront rien pour attendre.

I.

Il est difficile d'assigner une date certaine à l'établissement des premières verreries à Venise; mais, dès son origine, cette industrie se trouve si intimement liée au commerce, et nous pouvons dire à la fortune de la république naissante, qu'il est permis d'en supposer la marche en suivant l'histoire des développements de la marine vénitienne elle-même et le progrès de ses relations commerciales avec les pays lointains.

« La verrerie, dit Ant. Marin, fut dans tous les temps considérée par le gou« vernement comme la pupille de ses yeux : il multiplia les précautions pour « augmenter et perfectionner sa fabrication, et pour lui assurer un débit exclu« sif, autant que cela était possible, partout, chez ses voisins et dans les con« trées les plus éloignées (1). » On voit, d'après ce témoignage du grave historien du commerce de Venise, que nous n'avons pas à exagérer l'importance de notre sujet.

Quelques personnes ont pu penser, comme le comte Filiasi l'a supposé dans son histoire des *Veneti primi e secondi*, que les premiers habitants de Venise y avaient porté l'art avec eux (2) lorsqu'au ve siècle ils vinrent se réfugier dans les lagunes, fuyant Attila et la fureur des Huns; mais cela n'est guère probable. Au rapport de Cassiodore, le cabotage avec les ports les plus voisins, la pêche, le commerce du sel surtout, formaient l'occupation principale des Vénitiens. C'était très-intéressant pour l'époque, mais il n'y a rien là qui ressemble à la pratique d'un art industriel aussi compliqué que celui de la verrerie. Des relations maritimes bornées s'opposaient même au commerce d'exportation qui en fit plus tard la véritable importance.

Vers le viiie siècle, l'humble colonie étendait déjà ses relations jusqu'en Orient; son développement prit un rapide essor. Un des historiens de Charlemagne raconte que, pendant un séjour qu'il fit à Pavie, en 774, les Vénitiens apportèrent à la foire une si grande quantité de marchandises en tout genre, que les Francs de la suite de l'empereur en furent surpris. Avec la richesse naissait la culture des arts; Muratori, dans ses *Annales*, mentionne un prêtre de Venise, du nom de Gregorio, habile dans la construction des orgues, qui fut conduit en France auprès de Louis-le-Débonnaire, en 826, par un prince du Frioul, et, au xe siècle, les Vénitiens, qui avaient la réputation d'être des marins intrépides et d'excellents constructeurs de navires, voyaient déjà quelques objets fabriqués chez eux prendre le chemin de Constantinople.

Sagornino, un de leurs premiers chroniqueurs, raconte que le doge Partici-

(1) Storia civile e politica del commercio de' Veneziani, di Carlo Antonio Marin, patrizio veneto. In-8. *Vinegia*, 1798-1808.

(2) Memorie storiche de' Veneti primi e secondi, in-8. *Padoue*, 1811-1814.

pazio envoya en présent à l'empereur Basile douze grandes cloches fondues à Venise; elles n'étaient alors ni en usage ni même connues parmi les Grecs. Un peu plus tard, l'empereur Othon recevait un siége d'ivoire et son marchepied, *eburneum sedile cum suis subselliis*. Enfin, en 1028, sous le gouvernement du fameux doge Pietro Orseolo, commençait la construction de la basilique de Saint-Marc, éclatante encore aujourd'hui des mosaïques à fond d'or exécutées par des artistes que le doge avait fait venir de Constantinople.

A partir de ce moment, nous n'avons plus de raisons pour retarder l'établissement des verreries à Venise, ni aucun argument à chercher en leur faveur. Nous pouvons même les considérer comme très-florissantes déjà.

Il ne reste aucun document d'une époque aussi ancienne. Un des premiers, celui que l'on a cité le plus fréquemment, est de l'année 1291; il est relatif à la démolition immédiate des fournaises situées dans la ville même, à *Rivo Alto*, et au transport de toutes les officines dans l'île de Murano, où quelques-unes s'étaient établies depuis 1255 (1). La raison donnée par le grand conseil était la crainte des incendies, mais le véritable motif était peut-être le besoin de placer loin des yeux indiscrets une industrie qu'il regardait comme très-importante, et d'exercer sur elle, en l'isolant, une surveillance plus facile. Cependant, moins d'un an plus tard, le grand conseil se relâchait en partie de cette sévérité en permettant de rétablir à Rialto des laboratoires pour la fabrication des petits verres, *verixelli* ou *vetricelli;* ils devaient néanmoins être éloignés de quinze pas des autres habitations (2). La différence de rédaction que l'on remarque dans le texte de ces deux lois peut faire supposer qu'il ne s'agissait dans la dernière que des perles ou des marguerites dont on faisait des colliers, des bracelets et autres ornements de femme.

Une loi antérieure, de l'année 1275, prohibait, sous peine de confiscation, l'exportation hors de Venise du verre brut, des matières premières qui servaient à sa composition, et même du verre cassé (3). C'est la première où apparaît la jalouse vigilance avec laquelle on s'est toujours efforcé par la suite de conserver aux verreries de Venise le monopole de la fabrication du verre et de dérober aux étrangers le secret des procédés particuliers qu'elles pouvaient employer. Il est remarquable aussi que cette loi précède celle qui un peu plus tard devait les reléguer à Murano. A la différence des autres corporations, réglementées toutes par des magistrats d'un ordre inférieur, c'était le doge lui-

(1) MCCXCI die octavo novembris in Majori Consilio.... Capta fuit pars, quod fornaces de vitro in quibus laborantur laboreria vitria debeant destrui, ita quod de cætero esse non debeat aliqua in Civitate, vel Episcopatu Rivoalti, sed extra Civitatem et Episcopatum in districto Venetiarum possit fieri, sicut placuerit illis qui facere voluerint, et hoc fieri debeat, ita quod non laborent ab hodie in antea, in pœna librarum centum, etc.

(2) MCCXCII die XI augusti in Majori Consilio. Capta fuit pars : quod Verixelli possint laborari in locis ubi fornellus eorum distet a domibus ab omni parte per passus quindecim ad minus.

(3) . . . . Quod de cetero vitrum, sablonum, seu alia de quibus vitreum fieri debeat, non possint portari extra terram; nec de eis possit fieri sigillum sine licentia data a Duce et Consilio Majori sub pœna perdendi ea quæ portantur.

même ou mieux les chefs du conseil des Dix qui furent toujours chargés de surveiller le commerce et la police de la verrerie. Les lois disciplinaires qui la concernent sont nombreuses et descendent jusqu'aux moindres détails : cependant cette tutelle rigoureuse était bienveillante pour les individus. Si les ouvriers n'étaient pas reconnus nobles comme en Lorraine, par une loi de 1376, le sénat de Venise décidait que le mariage d'un patricien avec la fille d'un maître verrier n'altérait en rien la noblesse transmise à sa descendance.

Il serait intéressant de rechercher à qui les Vénitiens ont emprunté l'art de travailler le verre, mais cela nous entraînerait dans des développements que ne comporte pas notre recueil. Le savant Muratori a pensé, non sans raison, qu'ils avaient pu le tirer de Constantinople : on connaît l'habileté des Grecs du Bas-Empire en ce genre ; leurs procédés sont même parvenus jusqu'à nous. Mais la suite des travaux des verriers vénitiens jusqu'au XVIe siècle a une si grande ressemblance avec les productions d'Alexandrie et de Damas, qu'il nous semble plus sûr de nous en tenir à l'influence arabe qui fut tout au moins prépondérante. Les Orientaux, en rapports très-intimes avec les Vénitiens, employaient le verre à des usages très-variés : on conserve même dans les collections un assez grand nombre de monnaies en verre, émises de 975 à 1130 par les khalifes fatimites d'Égypte et de Sicile. L'analogie des perles fabriquées au moyen âge avec celles dont les Égyptiens se servaient pour les usages funéraires, n'a pas échappé non plus à un maître verrier moderne, M. D. Bussolin, qui a écrit un excellent petit guide de l'étranger aux fabriques de Murano ; mais, sans aller si loin, les débris antiques que l'on trouvait partout en Italie pouvaient fournir des modèles d'une variété bien plus grande encore.

C'est un chapitre de plus à ajouter au livre des grands événements produits par de petites causes, que l'histoire de cette perle de verre, blanche ou bleue, verte et rouge, dont les Vénitiens ont su tirer un si grand parti. Simple et rude d'abord, plus tard elle fut faite à l'imitation des pierres précieuses, dorée et ornée d'émaux variés. Le charme séducteur de ces brillants joyaux servait à faciliter les transactions commerciales des denrées et des matières premières les plus importantes : les épices, la soie, l'or et les étoffes que les Vénitiens tiraient d'Orient et qu'ils reportaient ensuite sur les divers marchés européens, étaient échangés contre des perles de verre.

Recherchées partout en Asie et sur les bords de la mer Noire, elles pénétraient jusque dans les contrées les plus inaccessibles du centre de l'Afrique, où les voyageurs les ont retrouvées plus tard servant de monnaies. Ce qui en fut répandu par le monde, pendant dix siècles peut-être, est incalculable, et ce simple grain de verre produisit à la république des richesses immenses. Elle le savait bien, et, si elle était fière de ses vases, c'est du travail et du commerce des perles dont elle était jalouse.

Si déchues aujourd'hui de leur ancienne splendeur, les fabriques de Murano,

réduites au nombre de quatorze, — c'est par centaines qu'on les comptait autrefois, — expédient encore les perles de verre par tonnes et pour plusieurs millions chaque année; mais ce n'est plus la marine de Venise, c'est celle de l'Angleterre qui les distribue sur les points les plus éloignés du globe.

II.

La préparation de l'émail pour les maîtres mosaïstes est une des manipulations du verre que les Vénitiens ont le plus certainement empruntées aux Grecs: elle fut pour eux l'objet d'un commerce considérable du XIe au XIVe siècle. Le moine Théophile, qui nous a conservé les procédés grecs, les décrit ainsi au chapitre XV du livre II de son *Essai sur divers arts :*

« Ils font de la même manière que les verres des fenêtres, des tablettes en « verre très-brillant, d'un doigt d'épaisseur; il les divisent avec un fer chaud « en petits morceaux carrés qu'ils couvrent, d'un côté, avec une feuille d'or « sur laquelle ils posent une couche de verre très-transparent, broyé comme « je l'ai dit plus haut, les rejoignent en les assemblant sur une table en fer « couverte de cendre ou de chaux, et les cuisent dans le four des verres à « vitres. »

Je ne sais jusqu'à quel point le moine artiste était bien instruit des procédés grecs, mais les Vénitiens s'y prenaient autrement. Sur une espèce de galette d'émail de verre noir ou rouge-brun, de quinze à dix-huit centimètres de diamètre et d'une épaisseur convenable, ils appliquaient une feuille d'or carrée, qui était recouverte ensuite, soit d'une couche de verre d'une grande ténuité qu'ils soufflaient dessus, soit d'un verre blanc très-fusible et pilé très-fin; dans ce dernier cas, les disques d'émail devaient être remis dans un four *ad hoc*, comme cela se pratiquait à Constantinople. La division par petits cubes était laissée aux mosaïstes, qui les coupaient suivant leurs besoins par des procédés qui leur étaient particuliers. Telles sont du moins les *galettes* d'émail préparées pour les mosaïstes que nous avons eu occasion de voir. Placé sur ces émaux noir et rouge, l'or avait un éclat bien plus grand que s'il eût été fixé sur un verre transparent. Les pâtes colorées, non dorées, nécessaires pour l'exécution des sujets, étaient du même genre.

Les émaux de verre, préparés ainsi, n'étaient pas employés seulement pour la peinture en mosaïque : ils servaient encore, taillés et incrustés dans les compartiments réservés du marbre blanc, sous forme de petits dessins géométriques étoilés, or, rouge et noir, à orner divers membres d'architecture, des colonnes hélicoïdes, des plates-bandes et des panneaux, sortes de décorations d'un effet brillant appliquées aux ambons, aux autels et aux tombeaux, que les architectes ont répandues avec profusion dans les basiliques italiennes du XIIe, du

XIIIe et du XIVe siècle, que l'on retrouve partout en Italie, mais dont les spécimens les plus complets sont à Rome, à San-Clemente, dans le cloître de Saint-Jean de Latran et dans l'église de l'Ara-Cœli.

A Venise, l'emploi du verre doré des mosaïstes descendit des temples à l'ornementation des habitations particulières. Quelques palais en conservent encore des traces; mais on en voit un plus grand nombre d'exemples sur ceux qui sont représentés dans les tableaux de Vittore Carpaccio et de Gentile Bellini.

A une époque également très-ancienne, des pâtes de verre d'une grande beauté ont été employées à composer des pavés mosaïques. Les seuls travaux de ce genre que nous connaissions sont dans la basilique de Saint-Marc à Venise; les pâtes blanches surtout ont un éclat singulier, l'assemblage des parties est fait avec la plus grande précision, et ces ouvrages ont résisté au frottement d'une façon tout à fait remarquable.

C'est à tort que l'on a voulu confondre les mosaïstes et les peintres sur verre avec les verriers proprement dits. L'art du mosaïste s'est conservé à Venise plus longtemps que partout ailleurs; c'est là qu'au XVIe siècle se trouvaient ses plus illustres représentants. Les trois frères Zuccati, entre autres, ces élèves du Titien si justement célèbres par les belles mosaïques dont ils ont décoré la façade de Saint-Marc, ne peuvent, sous aucun prétexte, être placés parmi les verriers. Il en est de même pour la peinture sur verre, art complétement indépendant. Les Italiens, du reste, n'ont jamais produit, dans ce dernier genre, que des ouvrages fort médiocres.

L'art de souffler le verre en manchons et de l'étendre pour faire des vitres nous paraît même n'avoir été pratiqué que très-tard à Venise, ou n'y avoir jamais eu qu'un développement très-restreint; témoin l'usage de ces grossiers petits disques de verre, appelés *rulli*, de quelques pouces de diamètre, portant encore au centre la marque de la canne de fer avec laquelle on les exécutait, et qui étaient encore employés pour les fenêtres des palais au XVIIe siècle. Du reste, l'usage des vitres était rare en Italie chez les particuliers; aux plus belles époques de la renaissance, les fenêtres étaient closes par des châssis recouverts de toile blanche.

Quelques lois faisant partie du code maritime du XIIIe siècle, indiquées par le comte Filiasi dans l'ouvrage que nous avons cité plus haut, méritent une attention particulière. Elles sont relatives à l'importation par mer d'une quantité notable de verre cassé et hors d'usage qui venait reprendre une forme nouvelle dans les officines de Murano. Nous n'avons pas sous les yeux le texte de ces lois, pour en bien examiner les expressions; mais elles nous paraissent devoir se rapporter à une des pratiques les plus intéressantes de l'industrie verrière du moyen âge, qui allait cherchant dans les ruines amoncelées sur le sol antique les fragments de vases, les débris de mosaïque et de revêtements en verre coloré, dont les Romains avaient fait un si grand usage, pour recomposer, au

profit des modernes, ces nuances superbes des verres anciens, secrets perdus, que les alchimistes n'avaient pas encore su retrouver.

Théophile, dans son important traité sur les arts, a consacré à cet usage un chapitre qui prend une importance nouvelle par le rapprochement que nous pouvons en faire. Nous le donnerons ici tout entier :

« Livre II, chap. XII. —On trouve dans les ouvrages de mosaïque des édifices « païens antiques diverses sortes de verre, savoir : du blanc, du noir, du vert, « du jaune, du bleu, du rouge et du pourpre. Il n'est pas transparent, mais « opaque, dans le genre du marbre. Ce sont de petites pierres carrées, des- « quelles on fait des incrustations dans l'or, l'argent ou le cuivre. Nous en « parlerons avec plus de détails en son lieu. On y trouve aussi divers petits « vases, qui sont recueillis par les Français, très-experts dans ce travail ; ils « fondent le bleu dans leurs fourneaux, en y ajoutant un peu de verre clair « et blanc, et en font des feuilles précieuses et très-utiles pour les fenêtres : « ils en usent de même pour le pourpre et le vert. »

On voit que la verrerie française est aussi très-directement intéressée dans la question. Féconde jusque dans ses débris, l'antiquité nous donnait encore au moyen âge ces belles couleurs admirées dans les vitraux des cathédrales gothiques. La marine vénitienne était dans une position excellente pour recueillir le verre antique. On sait la quantité de marbres et de matériaux de tous genres qu'elle avait l'habitude de rapporter de ses excursions sur le littoral de la Méditerranée ; arrachés aux édifices d'un autre âge, ils ont contribué à donner aux monuments de leur admirable cité cet aspect étrange, hybride et pittoresque, qui rend tout intéressant à Venise, même les pierres.

III.

La renaissance italienne ne fut qu'un retour indépendant de l'esprit vers la pureté et l'élégance antiques. La familiarité est une des grâces de cet art nouveau au XVe siècle : il ne dédaignait rien de ce qui pouvait le parer. L'architecture avait emprunté la terre émaillée à l'art du potier de terre ; elle mit aussi le verre à contribution, non plus en petits cubes comme dans les mosaïques, mais en feuilles d'une certaine étendue, et, comme toujours, c'est Venise qui était chargée de le fournir. Il reste des traces nombreuses de cet emploi, que l'on peut observer à Florence dans le bel autel en marbre blanc d'Andrea d'Orcagna, de l'église d'Or San-Michel, et dans quelques parties de la chaire de la cathédrale de Siene. Donatello a constellé de disques de verre doré quelques-uns de ses bas-reliefs, entre autres celui de la charmante tribune extérieure de la cathédrale de Prato, dite de la *Cintola*. La grande ornementation de l'horloge de la place Saint-Marc, de Venise, est ce que nous connaissons de plus con-

sidérable dans ce genre de décoration, où l'on employait des plaques de verre bleu, or et pourpre; elle est d'un très-bel effet.

Un autre emprunt de l'architecture à la verrerie est celui des tablettes de verre moulé en creux sur des bas-reliefs, appliquées à des décorations d'une certaine importance. Si nous en jugeons par la rareté de ces sortes de monuments, l'emploi doit en avoir été assez restreint. Nous n'en connaissons que deux témoignages : le premier est un passage du *Traité d'architecture* d'Antonio Averlino, dont on conserve le manuscrit à Florence; l'autre est un bas-relief de verre qui fait partie de notre collection.

Voici le texte d'Averlino. Son traité est écrit en forme de dialogue; l'artiste, après avoir passé en revue, avec son interlocuteur, les ornements qui conviennent à un édifice public, les voûtes, qu'il veut faire d'azur parsemé d'étoiles d'or et de signes du zodiaque, les pavés, où doivent être figurés les éléments et qui seront ornés de mosaïques, s'exprime ainsi :

« Mais dis-moi en quoi se fera ce pavé?

— Pour qu'il soit beau, nous le ferons en verre coloré dans le genre des mosaïques, et à côté nous placerons d'autres verres qui ressembleront au jaspe, et d'autres encore de diverses manières; c'est ainsi que nous ferons le dessus du siége de verres qui te paraîtront beaux : ils seront plats, et à l'intérieur on verra des figures en relief, des animaux et diverses autres choses dignes d'admiration.

— Cela me plaît; mais qui fera ces verres et ces mosaïques?

— Qui les fera? Un de mes chers amis, qui s'appelle Maestro Angelo de Murano.

— Celui qui fait ces beaux objets en verre cristallin?

— *Signor si.*

— Mais les autres verres dont tu parles, qui paraîtront comme s'ils avaient des figures sculptées à l'intérieur, et ceux ressemblant au jaspe?

— Ceux-ci, je les ferai, moi.

— Tu sais donc les faire?

— *Signor si.*

— Oh! dis-moi de quelle manière on fait ceux qui ont de ces figures à l'intérieur qui paraissent en relief, ainsi que les autres. Je tiens beaucoup à le savoir.

— Je ne veux pas l'enseigner maintenant, mais plus tard..... »

Plus tard il n'en est pas question dans le reste du *Traité;* l'artiste garde son secret, mais il ne serait pas difficile de suppléer à son silence.

Le *Maestro Angelo*, dont il est question dans ce passage intéressant, est un artiste verrier de la première moitié du xve siècle; son officine de Murano, à l'enseigne de l'Ange, était célèbre. Nous devons la connaissance de son nom de famille : *Beroviero*, à une excellente notice du catalogue du musée Correr, de M. Vincenzo Lazzari, dont nous aurons l'occasion de parler dans la suite. On

sait que Maestro Angelo fit un voyage à Florence en 1459, appelé peut-être à la recommandation de l'Averlino. Quelques années après nous le trouvons à Naples, au service d'Alphonse d'Aragon.

Le bas-relief moulé en creux que nous possédons se rapporte complétement au texte d'Averlino. C'est une tablette en verre très-blanc et très-pur, ce que l'on désignait alors sous le nom de cristal, d'environ quinze millimètres d'épaisseur, coulée sur un bas-relief représentant deux génies ailés soutenant une armoirie. Les enfants sont dorés à l'intérieur; sur l'écusson argenté et peint en bleu, sont écartelées les armes de la famille Oddi de Pérouse; la tablette, légèrement bisautée sur les bords extérieurs, était probablement sertie avec d'autres dans une monture en bronze. Le style est bien celui du milieu du XVe siècle, époque vers laquelle Antonio Averlino écrivait son *Traité d'architecture*.

Une autre application du verre, que nous ne mentionnerons que pour mémoire, est celle des caractères propres à l'impression, qui auraient été fondus avec cette matière, en 1370. Le père Domenico Maria Federici rapporte cette opinion dans ses *Mémoires sur la typographie trévisane du* XVe *siècle*, sans paraître, avec raison, y attacher une grande confiance. Francesco Sansovino, qui la produisit, je crois, le premier dans sa description de Venise, était bien capable d'ajouter un paradoxe de plus à tous ceux qui ont été soutenus à propos des origines de la typographie.

Tout en poursuivant des détails qui nous semblaient d'un grand intérêt, nous avons peut-être trompé l'attente de nos lecteurs, qui croyaient trouver ici quelques détails sur les vases émaillés et filigranés du XVe et du XVIe siècle, qu'ils recherchent et qu'ils aiment. Mais les préliminaires sont souvent arides: il nous reste beaucoup à dire sur ce sujet, qui sera l'objet des chapitres suivants de notre histoire de la verrerie vénitienne.

Pour qu'ils ne soient pas entièrement déçus, nous placerons ici un dessin et une anecdote qui se rapportent aux vases en verre du XVe siècle.

Le dessin est celui d'un gobelet de forme rare qui se trouve dans la collection de M. Felix Slade, à Londres. L'anecdote est extraite de la relation du voyage en Terre-Sainte, fait en 1484, par le frère Felice Fabro d'Ulm, qui a été publié à Stuttgard en 1849 (1); la voici :

« Le 14 janvier, j'ai été à Murano avec les marchands, et je suis revenu à « Venise en barque, avec les verres qu'on y avait achetés. Vraiment on ne voit « nulle part au monde des verreries aussi précieuses que celles qui se fabri- « quent là chaque jour, et il n'existe pas ailleurs d'artistes capables de faire, « avec une matière aussi fragile, des vases d'une élégance telle qu'ils l'empor- « tent sur les vases d'or et d'argent et même sur ceux qui sont ornés de pier- « res précieuses. S'ils étaient aussi solides que ceux de métal, ils auraient une

(1) Fr. Felicis Fabri Evagatorium in Terræ sanctæ, Arabiæ et Ægypti peregrinationem, edidit C. D. Hassler, 1843-1849, 3 vol. in-8. Stuttgart.

« valeur bien plus grande que celle de l'or : mais leur fragilité, malgré leurs
« formes élégantes et leur aspect charmant, les rend vils et sans valeur. C'est ce
« que fit bien voir l'empereur Frédéric III lors de son voyage à Venise, il y
« a quelques années (1468). Le doge et le sénat lui ayant porté pour son plai-
« sir certain vase de verre admirable, l'empereur, après l'avoir considéré un
« moment et avoir loué l'excellence de l'artiste qui l'avait exécuté, laissa tom-
« ber de ses mains, comme par mégarde, mais il le faisait à dessein, le vase, qui
« se brisa en mille morceaux sur le pavé. — Hélas ! qu'est-il arrivé? s'écria
« l'empereur désespéré, en ramassant les inutiles débris de ce chef-d'œuvre.
« Voilà, dit-il, en les leur montrant, en quoi les vases d'or et d'argent sur-
« passent les vases de verre : les morceaux même en sont bons. — Les Véni-
« tiens comprirent bien la plaisanterie de l'empereur et ce qu'il voulait : ils ne
« lui présentèrent plus à boire, par la suite, que dans des vases d'or, qu'il prit
« et qu'il ne laissa jamais tomber à terre. »



LÉONARD DE VINCI

(SES MANUSCRITS)

EUX hommes semblent se partager sans conteste la souveraineté de l'art moderne. Nés tous les deux à une époque où le génie italien était dans toute sa fleur, ils en ont développé, mûri le fruit savoureux, et nous aimons à nous les représenter, soleils jumeaux, sur le seuil du seizième siècle, semblables à l'astre qui se lève au matin, plein de fraîcheur pour féconder et embraser la terre. C'est Raphaël, c'est Michel-Ange, noms prédestinés. L'un est la grâce, l'autre est la force; celui-ci a toute l'élégante facilité du génie, celui-là toute la sobriété contenue de la puissance. Acclamés par la foule, ils se sont emparés d'une royauté que rien ne saurait ébranler. Leur popularité a tout envahi. Entraînant après eux les générations qui les ont suivis, ils ont rempli leur siècle d'étonnantes merveilles et posé à l'art des limites qui n'ont point été franchies.

Néanmoins l'esprit sincère et désintéressé, qui se plaît à suivre l'essor de ces vaillants artistes, ne peut adopter complétement ce qu'il y a d'absolu dans l'opinion générale : il sent qu'il y a peut-être là une injustice ou tout au moins un oubli. Aux *stanze* immortelles du Vatican, où l'art nouveau éclate dans toute sa fraîcheur, devant le plafond de la chapelle Sixtine, la plus vaste de ses conceptions, nous ne pouvons échapper au souvenir d'un troisième artiste qui apparaît à notre esprit, immobile et silencieux, et avec lequel il faut nécessairement compter.

Ce n'est pas que ce nouveau venu soit un inconnu; l'histoire est remplie de son nom, elle nous apprend qu'il réunissait dans sa jeunesse la beauté à la force, l'élégance à la générosité, et à tous les dons de l'imagination toutes les grâces de l'esprit. Mais le type traditionnel qui a été transmis, de lui à la postérité, est tout autre. C'est une tête grave et pensive; la longue barbe qui

inonde sa poitrine imprime à ses traits la tranquille sérénité qui nous rappelle les grands types consacrés par l'art à la représentation des intelligences les plus élevées. Par l'âge, il serait le père de ces jeunes gens : il est assurément leur maître par le génie. Il les a devancés dans la carrière par des ouvrages d'une renommée immortelle; cependant il est seul, aucun cortége enthousiaste ne le suit, et sa part légitime d'influence sur l'art est à peine appréciable : être abstrait, il semble lui avoir manqué un point de contact avec ses contemporains.

Tel est, en effet, Léonard de Vinci, génie que l'on croit connaître et que l'on ignore; nom qui soulève une foule de questions qui n'ont point été résolues. Non-seulement il a précédé Michel-Ange et Raphaël, dégagé avant eux l'art moderne d'un reste de langes qui gênait encore son entier épanouissement : mais on peut dire encore, sans rien diminuer de la valeur respective de ces deux artistes et de l'admiration qu'ils nous inspirent, que l'on trouve réunies chez le Vinci, non pas à l'état de germe, mais dans leur plus complet développement, les qualités qui les distinguent l'un et l'autre à des titres différents, et nous devons penser que, si le mouvement artistique moderne échappe à sa direction, c'est à des considérations d'un autre ordre qu'il faut en demander la cause.

Le seizième siècle a pu contempler, à son aurore, la grande Cène de Sainte-Marie-des-Grâces. Ce prodigieux travail était terminé et livré à l'admiration du monde en 1498. Michel-Ange avait vingt-trois ans; Raphaël sortait de l'enfance.

Lui seul est vraiment l'artiste sans erreurs. L'étude de la nature sans préoccupation des ouvrages de l'antiquité, étude opiniâtre, poursuivie, toujours et partout, avec une ténacité et une persévérance qu'il a seul possédées, lui avait révélé tous les secrets de la force dans l'art, tous les mystères de la grandeur et de la beauté physique. La perte de son grand carton de la bataille d'Anghiari nous dérobe la connaissance du côté héroïque de son style; mais il est facile d'y suppléer. L'énergie de ses dessins est extrême, et l'on sait que, chez lui, l'exécution définitive était bien loin d'affaiblir ce premier jet du génie, comme cela arrive communément. Dans les créations d'un genre différent, il semble dédaigner de s'arrêter à la grâce élégante qui est le triomphe de Raphaël : c'est la tendresse la plus vive qui éclate dans ses compositions, et le sourire ineffable de ses têtes de femme, cette expression attendrie qui semble toucher aux larmes, est le comble de l'art où nul n'est arrivé après lui.

Sculpteur, il avait passé quinze années à modeler la statue équestre de François Sforce, et ce chef-d'œuvre, fruit de tant de labeurs, qui devait surpasser tous ses autres ouvrages, s'est écroulé sous les traits des arbalétriers gascons lors de la conquête du Milanais par les Français.

Mais l'art dont il fut un si grand maître ne représente qu'un des côtés de cette vaste intelligence; l'autre est encore enfoui dans les manuscrits nombreux qu'il nous a laissés, et dont il ne s'est échappé que de rares éclairs. Chez

Léonard, l'étude la plus attentive des phénomènes physiques s'étendait à toute la nature : le corps qui tombe, l'oiseau qui vole, l'onde qui s'écoule, sont, dans ces précieuses pages, l'objet des plus savantes considérations. On y trouve répandus tous les éléments de divers traités complets sur la mécanique, l'optique et l'hydraulique. Aux spéculations les plus élevées des sciences physico-mathématiques, à l'astronomie, à l'algèbre, à la géométrie, à des pages sur l'analyse qu'on croirait empruntées à Bacon, qui n'écrivit qu'un siècle plus tard, se mêlent des opinions philosophiques d'une hardiesse singulière. Il est encyclopédique à la manière du moyen âge, et c'est déjà un libre penseur.

Publiés de son temps, ces travaux eussent imprimé aux sciences une impulsion considérable : la plupart des découvertes qu'ils renferment n'ont été entrevues qu'un siècle plus tard.

Rien n'a donc manqué au génie de Léonard, ni les épreuves du malheur, ni l'injustice de ses contemporains, qui n'ont su qu'imparfaitement le comprendre, ni celle du sort. Il dut s'exiler de Florence, et Rome lui fut inhospitalière. Lorsque Léon X apprit que l'illustre artiste préparait son vernis avant de commencer le portrait qu'il lui avait demandé, il ne voulut plus en entendre parler. De ses plus grands ouvrages il ne subsiste plus rien : la statue équestre de François Sforce n'a eu qu'une existence éphémère, le carton de la bataille d'Anghiari est perdu, la Cène peinte sur un mur humide est depuis longtemps méconnaissable; enfin ses manuscrits, que del Pagave, Venturi, et tout récemment M. Gilbert Govi, devaient publier, restent encore dans l'ombre où il semble avoir voulu les condamner en adoptant un système d'écriture difficilement intelligible. Et cependant Vasari avait pu dire de lui en 1550 :

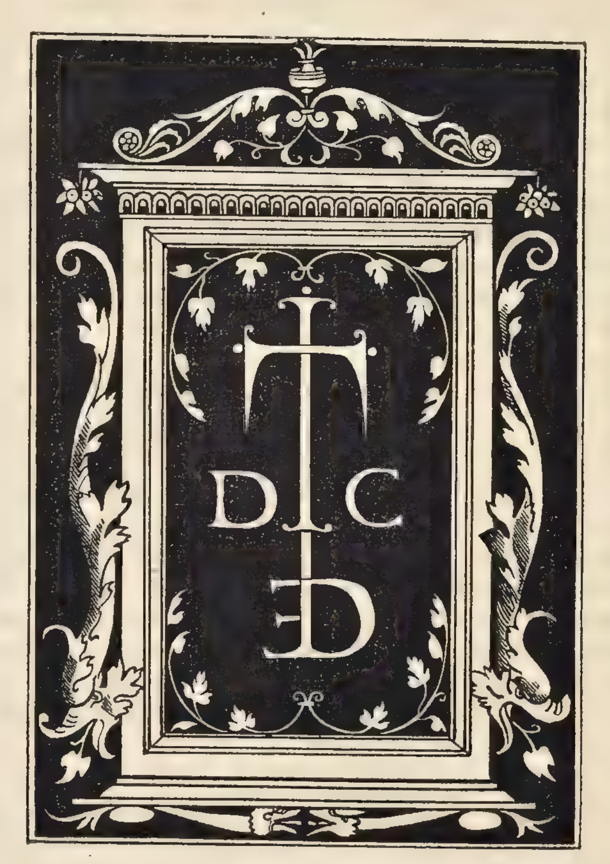
« Le ciel envoie quelquefois sur la terre des hommes qui ne représentent pas « seulement l'humanité, mais la divinité elle-même. »

Quelle explication donnerons-nous de cette influence perdue, de cette réputation incomplète ou voilée, de cette part de royauté dérobée? Le génie de Léonard de Vinci était-il tellement élevé qu'il devait rester inaccessible aux hommes de son temps? S'est-il volontairement enveloppé de mystères, ou a-t-il été puni du dangereux honneur d'avoir trop tôt raison? Lui a-t-il manqué ce rayonnement sympathique qui formait à Raphaël un cortége d'élèves dévoués, ou cette passion communicative qui soulevait autour de chaque œuvre nouvelle de Michel-Ange l'ardent enthousiasme de ses contemporains? C'est ce que devraient expliquer tant de plumes, habiles sans doute, qui écrivent sur les arts, mais qui se traînent, hélas! dans les sentiers les plus vulgaires de son histoire.

La publication des manuscrits de Léonard de Vinci serait aujourd'hui un hommage à la mémoire de ce grand esprit digne du XIXe siècle; elle ajouterait un chapitre nouveau à l'histoire des sciences physiques, et une page brillante à celle de l'humanité.

L'acte de donation de douze manuscrits de Léonard de Vinci fait à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, qui nous fournit l'occasion de dresser une liste de tous ceux qui existent aujourd'hui dans les collections, nous a été communiqué par notre ami le marquis Gerolamo d'Adda, de Milan, amateur distingué et savant bibliophile, qui nous fait espérer sous peu une histoire des miniaturistes lombards de l'école de Léonard de Vinci. Nous le publions sans rien retrancher de ses formules notariales ni des expressions louangeuses adressées à l'illustre donataire. Galéaz Arconati était, lui aussi, un amateur ; il a pieusement amassé un trésor dont nous avons hérité en partie; ce n'est donc pas à nous de lui marchander les éloges.

On trouvera dans le récit d'Ambroise Mazzenta, qui voit le jour pour la première fois, des particularités nouvelles sur la vie de Léonard de Vinci.



Fac-simile. — Typographie vénitienne (XVe siècle).

EXTRAIT DES MINUTES des pièces demandées par moi, notaire soussigné.



IN NOMINE DOMINI, l'an de la nativité mil six cent trente-sept, indiction cinquième, le mercredi vingt-et-un janvier;

Les conservateurs de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, convoqués dans le lieu ordinaire où il est d'usage de les réunir pour traiter des affaires qui regardent ladite bibliothèque, savoir :

Très-illustre seigneur le comte Jules-César Borromeo, marquis d'Angleria, fils du très-illustre seigneur, feu le comte René, etc., etc.;

Très-illustre et révérendissime seigneur Jules-César Visconti, primicier de l'église métropolitaine de Milan;

Très-illust. et très-rév. Jean-Baptiste Besazzi, abbé et chanoine ordinaire de ladite église métropolitaine;

Très-illust. et très-rév. seigneur Jérôme Corio, prévôt de l'église de Saint-Ambroise, de Milan;

Très-ill. et très-rév. seigneur Pierre Quadri, prévôt de la congrégation des très-révérends oblats de l'église du Saint-Sépulcre, de Milan;

Illus. et très-rév. seigneur François-Bernardin Ferrari;

Illus. et très-rév. seigneur Paul Moro, chanoine de l'église de Saint-Nazaire, dans le Breuil de Milan;

Illust. et très-rév. seigneur Dominique Gryphius;

Tous conservateurs de ladite bibliothèque Ambrosienne, et avec eux :

Très-ill. et très-rév. seigneur Antoine Bianchi, préposé de l'église de Saint-Nazaire, en qualité de syndic et procureur de ladite bibliothèque : tous unanimes et d'accord, et sans aucune opposition desdits seigneurs susnommés et convoqués :

Volontairement, etc., etc., se sont déclarés satisfaits d'avoir eu et d'avoir reçu en don, là même, personnellement présent, etc. :

De Christophe Sola, fils de feu le jurisconsulte César, de la porte orientale; etc..., comme fondé de pouvoirs du très-illustre seigneur Galéaz Arconati, fils du très-ill. feu Jacques-Antoine, à ce spécialement constitué en vertu du pouvoir demandé par moi notaire soussigné le 13 du mois de janvier, dont le contenu est transcrit plus bas, ledit Christophe, présent et personnellement donnant, livrant et consignant, d'après l'ordre dudit très-illustre seigneur Galéaz les livres manuscrits de feu Léonard de Vinci, homme très-fameux en diverses sciences, et décrits dans la cédule, dont la teneur suit :

Description des douze volumes de Léonard de Vinci, contenant divers des-

sins et figures mathématiques avec l'explication écrite de droite à gauche, que le très-illustre seigneur Galéaz Arconati donne à la bibliothèque Ambrosienne pour y être conservés perpétuellement à l'usage public.

Le premier est un grand livre haut, de treize onces de menuisier et large de neuf onces et demie, couvert de cuir rouge, orné extérieurement de deux frises imprimées en or, de quatre armes d'aigles et de lions, et de quatre fleurons dans les angles, tant d'un côté que de l'autre, avec inscriptions en lettres d'or de chaque côté, ainsi conçues : DESIGNI DI MACHINE, ET DELLE ARTI SECRETE, ET ALTRE COSE DI LEONARDO DA VINCI, RACCOLTI DA POMPEO LEONI. Sur le dos il y a sept fleurons et quatre frises d'or. Ce livre est composé de trois cent quatre-vingt-treize feuillets de papier royal, si l'on s'en rapporte à la pagination ; mais il y a six feuillets non chiffrés, ce qui fait en tout 399 feuillets, sur lesquels ont été placés divers dessins, au nombre de mille sept cent cinquante (1).

Le deuxième est un livre *in-folio* ordinaire, de la grandeur du papier coupé ordinaire. Il est relié en bois couvert de cuir rouge, orné de frises et de fleurs d'or. Le volume est entièrement composé de feuillets de vélin et commence par ces paroles, écrites en rouge : Tavola della presente. Suivent huit feuillets sans pagination. Elle commence au suivant, qui a un ornement en tête qui dit : *Eccellentiss. prencipe, etc.*, et la pagination suit jusqu'au cent vingtième feuillet, quatre-vingt-sept pour le texte, trois blancs et le reste des dessins divers coloriés, le premier desquels est intitulé : *Sfera solida*, et le dernier : *Piramis laterata exagona vacua;* au fond du feuillet est un texte grec qui exprime la même chose (2).

Le troisième est un livre *in-quarto*, relié en vélin, sur le dos duquel on lit les paroles suivantes : di LEONARDO da VINCI ; il est de cent feuillets juste, mais le premier manque ; sur le second il y a quelques cerises noires, feuilles et fruits coloriés. Dans l'intérieur du volume, au feuillet 49, on a inséré cinq feuillets de dessins variés, armes de hast pour la plupart, et à la fin un autre petit volume (*volumetto*) de diverses figures de mathématiques et d'oiseaux, de dix-huit feuillets, qui a été cousu dans la même reliure en vélin (3).

Le quatrième est un livre de la même grandeur et qualité, relié en vélin comme le précédent, et aussi *in-quarto*, avec des dessins et leur explication, de cent quatorze feuillets. Sur le premier est figuré une fermeture d'eau, et sur le dernier un dessin de plusieurs cercles liés ensemble et quelques chiffres au crayon rouge. Sur le dos les mêmes paroles : di LEONARDO da VINCI, et sur le plat : LEONAR. (4).

Le cinquième est un autre livre semblable, *in-quarto*, couvert, comme le précédent, de cinquante-quatre feuillets. Sur le premier sont dessinées diverses

têtes bouffonnes, et sur le dernier quatre colonnes de texte, écrites à rebours. Il est marqué sur le dos : LEONARDO DA VINCI (5).

Le sixième est un livre *in-octavo*, couvert de carton blanc, vieux, sur lequel on lit les paroles suivantes : *Le carte sono di numero giusto* 96 *cioè nonanta sei*, et au-dessous un B majuscule des deux côtés avec divers nombres arithmétiques. Dans le premier feuillet il y a cinq figures mathématiques diverses, carrées et rondes, et, dans le dernier, deux figures humaines avec des lignes qui les entourent. A l'intérieur des cartons de la couverture, au commencement et à la fin, il y a également de l'écriture de la même main que le reste.

Le septième est un autre volume semblable, relié en carton comme le précédent, de quatre-vingt-seize feuillets. Le premier contient, au verso, dans l'angle, une figure mathématique qui démontre la proportion d'un poids. Dans la marge du dernier il y a un dessin qui représente une bouteille. A l'intérieur des cartons de la reliure, au commencement et à la fin, il y a de l'écriture de la même main que le reste; en dehors, en tête du livre, est écrit LEONAR., en lettres majuscules (7).

Le huitième est un livre *in-octavo*, relié en carton comme les autres; sur le plat est écrit : *Le carte sono di numero* 96 *cioè nonanta sei; eccetto che vi manca il settimo e dieci otto col suo compagno* 31, et en tête LEONAR., comme aux deux précédents. Le premier feuillet est écrit en partie au crayon rouge; au verso il y a divers dessins et figures de poulies avec des poids, et les cartons sont écrits à l'intérieur, comme dans le livre. Il est reconnu que les feuillets 7, 18 et 31 manquent (8).

Le neuvième est un volume *in-seize*, relié en vélin. Sur le dos est écrit : DI LEONARDO DA VINCI, et sur le plat LEONAR., en lettres majuscules. La pagination, qui commence au premier et au dernier feuillet, se termine au milieu du volume; l'une a 46 feuillets, l'autre 47. Sur le premier feuillet, d'un côté, est un dessin à la pierre rouge avec une médaille et en chiffres 33, et dans le fond le numéro 48; le dernier feuillet est écrit mi-partie rouge et noir, en tête : X. C. P. 4., et au fond le numéro 33 (9).

Le dixième est semblable au précédent de format et de reliure, de quatre-vingt-onze feuillets; sur le dos est écrit : DI LEONARDO DA VINCI. Sur le premier feuillet il y a divers triangles et en tête deux chiffres formant le nombre 44 à rebours; sur le dernier il y a une figure géométrique avec diverses lettres, et une tête armée, dessinée au crayon rouge (10).

Le onzième est un autre livre *in-seize*, relié en vieux carton bleu, qui porte au pied, en lettres majuscules, le nom : LEONAR.; il est de quatre-vingt-quatorze feuillets. Sur le premier se trouvent deux figures géométriques, et, sur le dernier, divers nombres en chiffres avec des signes de départ en galère. Les cartons à l'intérieur sont couverts en partie d'écriture de la même main (11).

Le douzième est aussi un livre *in-seize*, cartonné et couvert de papier jaunâtre ; il n'a point de pagination, et contient aussi quatre-vingt-quatorze feuillets ; sur le premier il y a diverses figures et triangles, et sur le dernier un dessin qui représente deux piquets liés ensemble ; sur le premier carton, à l'intérieur, il y a diverses figures géométriques (12).

Lesquels livres ci-dessus décrits ledit Sola, en tant que fondé de pouvoir dudit seigneur Galéaz, a donné et donne, en a fait et fait donation entre-vifs à ladite bibliothèque Ambrosienne entre les mains desdits seigneurs assemblés, présents et acceptants, pour les conserver et posséder à perpétuité dans la bibliothèque même, faite en mémoire de cette donation et libéralité du seigneur Galéaz.

Le tout avec les formalités ordinaires, cession de droits et d'action, transport de propriété et droit de posséder, constitution de mandataire et fondé de pouvoirs, etc., etc., etc.

Du reste, afin qu'on sache l'offre qui a été faite audit seigneur Galéaz de la part du sérénissime roi d'Angleterre, pour la possession du grand volume mentionné ci-dessus, il suffit de la lettre en forme de témoignage ci-après rapportée, qui le constate.

Laquelle ayant été lue attentivement par lesdits seigneurs réunis, ils ont rendu grâces audit seigneur Galéaz de sa libéralité, et postérieurement ils ont remis, à moi notaire soussigné, avec obligation de le transcrire dans le présent acte, l'écrit suivant ainsi conçu :

« Galéaz Arconati n'est pas seulement illlustre par sa naissance, il l'est bien « plus encore par son mérite personnel. Il ne brille pas uniquement par sa « prudence dans les conseils en ce qui touche l'administration des hospices, « des fondations pieuses et des travaux publics dont il sait accélérer l'exécution, « mais aussi par les qualités de l'esprit et par son amour des lettres et des arts, « dont il a une connaissance étendue. Aussi n'est-il point étonnant, si l'on « connaît son incroyable courtoisie envers ceux qui les cultivent, de les voir « le choisir pour Mécène, rechercher sa protection et ses conseils. Dans sa « prévoyance de l'avenir, ce protecteur des lettres et des lettrés a pu craindre « qu'avec les années, surtout lorsque la mort l'aura enlevé à ses semblables, « la république des lettres ne souffrît un préjudice considérable de la perte « de monuments très-précieux qu'il possédait, et il a voulu, pour éviter ce « malheur, renoncer dès aujourd'hui à conserver auprès de lui, dans sa mai- « son, le trésor qui renferme les arcanes de la science, le déposer en un lieu « où il puisse être gardé parfaitement sauf et intact, et où néanmoins chacun « puisse à son gré s'en approcher, l'examiner, le lire et sortir de son étude « plus docte qu'auparavant.

« Que Léonard de Vinci ait excellé autrefois dans la peinture et dans les « sciences mathématiques, qu'il ait été très-cher aux hommes les plus éminents

« et qu'il ait rendu le dernier soupir entre les bras du roi de France, c'est ce « que tout le monde sait parfaitement. Il a laissé à la postérité, fruit de ses « veilles, toute l'excellence de l'art, des crayons et des esquisses, non-seule- « ment admirables, mais enrichies en outre de commentaires nombreux, de « manière que les arcanes et les mystères les plus cachés de l'art, inconnus « du plus grand nombre, s'y révèlent clairement pour la commune utilité de « ceux qui veulent s'instruire. Longtemps ces trésors de science sont restés « enfouis; exhumés enfin, un hasard heureux pour la république des lettres « a voulu qu'ils tombassent entre les mains d'Arconati.

« La renommée s'en répandit au loin, et de grands princes essayèrent à tout « prix de les enlever à leur possesseur; tentative vaine! il eût été plus facile « d'arracher la massue des mains d'Hercule que de les lui ravir. N'avons-nous « pas vu le roi d'Angleterre s'efforcer, sans y réussir, de surprendre la place à « l'aide de cet engin universel, l'argent, à qui, dit-on, rien ne résiste, et offrir « pour un seul de ces manuscrits mille doubles d'Espagne, somme équiva- « lente, chez nous, à trois milles pièces d'or? Et en cela vraiment on ne « sait ce qui mérite le plus de louanges, ou de la magnanimité du roi qui fai- « sait une telle offre, ou de l'âme véritablement royale d'Arconati qui l'a « refusée.

« Ainsi donc, spontanément, il fait présent aujourd'hui à la bibliothèque Am- « brosienne de ce qu'il déniait naguère aux prières des princes et des rois! Ré- « jouis-toi, ô bibliothèque Ambrosienne, profite d'un bien si considérable et si « excellent, et, puisque tu ne peux l'acquitter autrement, honore du moins l'au- « teur d'une telle générosité de cet hommage qu'on appelle une consécration « muette. Quant à nous, ses conservateurs, non-seulement en notre nom, mais « au nom de la patrie et de tous nos concitoyens, nous te témoignons, Galéaz, « et te témoignerons toujours notre gratitude; mais ta plus grande récom- « pense, tu la trouveras auprès de ce grand Frédéric, qui, nous l'espérons, du « sein du bienheureux séjour, conservera à la patrie ce Galéaz Arconati qui « ne lui est pas moins allié par l'amour des lettres que par le sang, et qui « suit les traces dont il a laissé lui-même une si forte empreinte en fondant « la bibliothèque Ambrosienne. De notre côté cependant, pour ne pas rester « en arrière lorsqu'il s'agit de témoigner notre reconnaissance, nous t'en « offrirons un gage par l'inscription commémorative qui sera gravée sur une « table de marbre de Paros : non que nous supposions que tu prennes plaisir « à ces hommages futiles, car tout le monde sait que tu aimes mieux être « homme de bien par l'action que par l'apparence, mais pour que la postérité « ait toujours sous les yeux l'image d'un excellent citoyen (13), qu'elle puisse « la contempler, et qu'elle soit tenue de l'imiter. »

Ultérieurement, lesdits seigneurs assemblés ont chargé le fondé de pouvoirs d'annoncer au seigneur Galéaz que la bibliothèque, pour prouver sa reconnais-

sance du bienfait qu'elle a reçu, entend faire placer avant peu dans l'une de ses cours une table de marbre avec l'inscription en lettres d'airain dont la teneur suit :

LEONARDI · VINCII
MANU · ET · INGENIO · CELEBERRIMI
LUCUBRATIONUM · VOLUMINA · XII
HABES · O · CIVIS
GALEAZ · ARCONATUS
INTER · OPTIMATES · TUOS
BONARUM · ARTIUM · CULTOR · OPTIMUS
REPUDIATIS · REGIO · ANIMO
QUOS · ANGLIÆ · REX · PRO · UNO · TANTUM · OFFEREBAT
AUREIS · TER · MILLE · HISPANICIS
NE · TIBI · TANTI · VIRI · DEESSET · ORNAMENTUM
BIBLIOTHECÆ · AMBROSIANÆ · CONSECRAVIT
NE · TANTI · LARGITORIS · DEESSET · MEMORIA
QUEM · SANGUIS · QUEM · MORES
MAGNO · FEDERICO · FUNDATORI
ADSTRINGUNT
BIBLIOTHECÆ · CONSERVATORES
POSUERE
ANNO · MDCXXXVII

En outre, lesdits seigneurs ont concédé et concèdent au seigneur Arconati l'usage pendant sa vie des livres susdits, soit d'un seul, soit de plusieurs à la fois, dans sa propre maison, et cela, d'après le désir qu'il en a exprimé et dont il a été pris acte.

Ils ont également juré dans la forme due, etc., etc., et affirmé par serment, comme l'a fait, de son côté, ledit fondé de pouvoir, sur son âme et sur celle du seigneur Galéaz, que ladite donation est vraie, non feinte ni simulée pour tromper quelqu'un, qu'elle est faite dans une sincère disposition d'esprit, qu'une entière bonne foi y a présidé, sans qu'aucune clause secrète ou avouée puisse dans l'avenir en annuler l'effet, et pour tous les articles ils ont juré, etc., etc., selon qu'il est requis par la forme des nouvelles constitutions.

Voici le contenu de la lettre testimoniale dont il a été question plus haut; l'original a été remis et consigné à moi, notaire soussigné :

« Le soussigné fait foi et affirme par serment qu'en l'année 1630, engagé

« de la part de S. M. le roi d'Angleterre Jacques actuellement régnant, à lui « procurer l'acquisition d'un gros volume in-folio de papier impérial, conte- « nant une très-grande quantité de dessins de machines et d'instruments, même « pour l'art secret, tous de la main et nés du génie du très-fameux Léonard « de Vinci, recueillis et assemblés avec le plus grand soin par Pompeo Leoni, « et portant sur le frontispice en caractères d'or le titre suivant :

Disegni di machine, et delle arti secrete, et altre cose di Leonardo da Vinci raccolti da Pompeo Leoni ;

« appartenant au très-illustre seigneur Galéaz Arconati, il a très-vivement « sollicité ledit seigneur de céder au désir du roi, lui offrant de sa part un don « royal de mille doublons d'or ; qu'à sa proposition il fit cette réponse, digne « de sa grande âme et de l'affection qu'il a toujours montrée pour notre « illustre patrie : Qu'il ne voulait à aucun prix frustrer l'Italie d'un semblable « trésor, et que, sans cette raison, il aurait volontiers et sans aucun intérêt « fait don du volume à cette Majesté.

« Plus tard, ces désirs me furent renouvelés de vive voix et par lettres d'un « agent de cette couronne, venu ici pour faire des acquisitions de tableaux, « de livres et autres objets semblables, à qui j'insinuai qu'il était impossible de « rien obtenir dudit seigneur par l'offre de quelque somme d'argent que ce « fût, mais que cependant on pourrait tenter les faveurs. C'est alors qu'il « m'a été remis une lettre du très-illustre comte d'Arundel pour le très-excel- « lent duc de Feria, alors gouverneur de cet État, dans laquelle il le priait « d'user de toutes les diligences en son pouvoir pour obtenir le livre tant « désiré. Aux instances de S. E., comme me le rapporta quelque temps plus « tard le seigneur duc, il fit la même réponse qu'il m'avait faite, à moi, dès le « principe, et lorsque plus tard je lui renouvelai l'offre royale. Et pour être « les choses susdites conformes à la vérité, j'ai signé la présente lettre de ma « main, en présence des témoins soussignés et du notaire, cela le 18 dé- « cembre 1636. »

Moi, Jacomo Antonio Annone, affirme et fais foi comme ci-dessus, etc., etc.

Moi, Gio.-Jacomo Vadabella, j'ai vu signer le susdit J.-A. Annone volontairement et de sa main.

Nous, Luc-Antonio, Francesco Locarni et Carlo Annone présents, avons vu signer le dit J.-A. Annone.

(Suit dans l'acte original la procuration de Galéaz Arconati à Christophe Sola.)

NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS

Avant de suivre dans leurs pérégrinations, postérieures au document que nous venons de publier, les manuscrits de Léonard de Vinci qui sont parvenus jusqu'à nous, nous placerons ici la notice où Ambroise Mazzenta nous a conservé la relation des vicissitudes qu'ils avaient éprouvées avant d'entrer à la bibliothèque Ambrosienne. Cette notice, qui se trouve à la fin du manuscrit original de Nicolas Poussin, contenant le *Trattato della pittura* de Léonard, a été mise à contribution par Raph. Trichet du Fresne, premier éditeur de cet ouvrage. Plus tard J.-B. Venturi, qui a publié en 1797 un excellent opuscule sur les manuscrits de Léonard de Vinci, l'a eu également sous les yeux. Mais l'un et l'autre n'en ont donné que des extraits, soit qu'ils en aient trouvé la rédaction obscure ou la forme trop prolixe. C'est néanmoins un document du XVIe siècle qui contient beaucoup d'indications précieuses : on nous saura gré, j'imagine, de le publier dans son entier.

J.-Ambroise Mazzenta, ingénieur milanais, mort fort vieux en 1635, avait, lui aussi, écrit sur la navigation de l'Adda et donné des dessins pour les fortifications de Livourne. Il se fit barnabite en 1590. C'est à cette époque que les manuscrits de Léonard de Vinci passèrent entre les mains de son frère, qui mourut lui-même en 1613. Mazzenta écrit l'histoire un peu à sa manière. Pour ne pas trop compliquer ce qu'il nous reste à dire, nous laisserons à la sagacité de ceux de nos lecteurs qui s'intéressent plus particulièrement à ces questions, le soin de rectifier quelques erreurs de détails.

Le manuscrit avec les dessins originaux de Nicolas Poussin, contenant le Traité de peinture de Léonard, fait aujourd'hui partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin Didot, belle collection, riche surtout en manuscrits français recueillis avec autant de goût que de patriotisme par notre bon et savant éditeur.

QUELQUES SOUVENIRS DES ACTIONS DE LÉONARD DE VINCI, A MILAN, ET DE SES LIVRES MANUSCRITS, PAR GIO.-AMB. MAZZENTA, MILANAIS.

Il y a bientôt cinquante ans qu'il me tomba entre les mains treize volumes de Léonard de Vinci, quelques-uns in-folio et d'autres in-4°, écrits de droite à gauche à la manière des Hébreux, d'une bonne écriture très-facile à lire au moyen d'un miroir. Le hasard me les présenta de la manière suivante. J'étais à Pise pour étudier le droit dans la société d'Alde Manuce le jeune, grand amateur de livres. Un nommé Lelio Gavardi d'Asola, prévôt de S. Zeno de Pavie, parent très-proche d'Alde, vint chez nous; il avait été professeur de belles-lettres chez les Melzi de Milan, qu'on appelle du nom de leur ville, de Vaprio, pour les distinguer des autres familles Melzi de la même ville. Il avait retrouvé à Vaprio, dans un vieux coffre abandonné, beaucoup de dessins de livres ou d'instruments que Léonard y avait composés pendant le séjour de plusieurs années qu'il y fit, comme maître de Francesco Melzi, dans les beaux-arts, ou plutôt par l'ordre du duc Ludovic Sforce *detto il Moro*, dans le but d'étudier et de résoudre les difficultés que l'on rencontrait pour dériver du fleuve Adda, cet émissaire ou grand canal navigable de la Martesana, ainsi nommé de la province qu'il traverse pour porter l'eau à Milan, qu'il relie ainsi à deux cents milles de rivières navigables jusqu'aux vals de Chiavenna et de la Valtellina, avec tous les lacs de Brivio, Lecco Como, et un nombre infini d'irrigations (1). Ouvrage magnanime, digne du génie de Léonard, et qui faisait une noble concurrence avec l'autre émissaire établi au temps de la république milanaise il y a deux cents ans, du Tessin au lac Majeur, et aux Alpes de la Germanie, formant une étendue de deux cents autres milles de navigation. Ces travaux, qui arrivent sous les murs de la cité au moyen de canaux et d'écluses, nivellent et rendent propres à la navigation ces rivières et ces lacs, qu'ils réunissent au Pô, et, de là, à la mer. Ils sont dignes d'une immortelle mémoire, et

(1) Cette expression de 200 milles, rapportée par Raphaël du Fresne qui l'avait empruntée au récit de Mazzenta sans le bien comprendre, a vivement choqué Amoretti et Bossi qui ont écrit sur Léonard. Nous rapporterons ici les paroles mêmes de Mazzenta qui n'a pas voulu seulement parler du parcours du canal de la Martesana, mais encore du cours de l'Adda et des lacs de Come et de Lecco, du fond des vallées de Chiavenna et de la Valteline jusqu'à Milan. « Per superare le difficultà incontrate « nel derivare dal fiume Adda, quel emissario e gran canale « navigabile di Martesana detto della provincia e paese donde « passa, per dar l'aqua a Milano con laggionta di miglia 200 « di navigabile riviera sin alle valle di Chiavenna o Valtellina « con tutti i laghi di Brivio, Lecco e Como, e d'infinite irri« gazioni Fu magnanima l'opera, degna del bel ingegno di Leo« nardo e per la nobile concorrenza con l'altro emissario 200 « anni fa ne' tempi della Republica Milanese cavato dal fiume « Tessino dal lago Maggiore dalle valle de l'Alpi di Germania « con 200 altre miglia di navigatione, etc. »

Léonard eut une grande part à leur exécution. Tout ce que cette héroïque entreprise lui a coûté de méditations peut se voir dans ses manuscrits, remplis de belles considérations et de dessins sur la nature et le mouvement des eaux, et sur les machines propres à les régler. Ils fournissent aussi une preuve de son érudition et de son intelligence des sciences mathématiques, de la géométrie, de l'optique, de la peinture et de l'architecture. Ses observations s'étendent même jusqu'aux choses historiques; il y met sous nos yeux les antiques cataractes dont les Ptolémées se servaient en Égypte pour répandre et distribuer les eaux bienfaisantes du Nil; les belles inventions relatives à la navigation de la mer de Nicomédie, au moyen des lacs et des fleuves, dont il est question dans les lettres de Trajan et de Pline; mais je crois que ce curieux génie prenait plaisir à déguiser sous ces noms ceux de Milan et de *Nuovocomo*.

La guerre avec la France et la prison de Ludovic Sforce, en interrompant les travaux, donnèrent à Léonard, au grand dommage des beaux-arts, des loisirs qu'il passa dans la solitude de cette belle et agréable villa de Vaprio, à philosopher, à dessiner et à écrire pour l'utilité commune et aussi avec la pensée de perfectionner l'académie qu'il avait fondée sous Ludovic Sforce, pour l'éducation de son neveu Galéaz et d'autres jeunes nobles milanais, académie qui fut un séminaire d'artistes excellents dans la peinture, la sculpture, l'architecture, l'art de graver les cristaux, les pierres précieuses, le marbre et le fer, et aussi dans celui de fondre l'or, l'argent et le bronze.

Beaucoup de ses élèves se sont distingués, au point que leurs ouvrages se sont vendus et ont été crus de la main même de leur maître. Les plus éminents sont Francesco Melzi et Cesari da Cesto, nobles milanais, Bernardino Luini, Bramante et Bramantino, Marco d'Oggione, il Borgognone, Andrea *il Gobbo* (Solari), excellent peintre, Giov. Pedrino, le Bernazzano, le Civetta, et un autre du même nom, excellent paysagiste, Gaudenzio (Ferrari) de Novarre, Lanino, Calisto de Lodi dit *Toccagno*, il Figgino Vecchio, et d'autres encore, qui, en passant à Bergame, Crémone, Brescia, Vérone, Venise, Parme et Bologne, furent les maîtres de Moretti, Montagnoni, Caravaggi, Giorgione, Paolo Veronese, Soiaro, Boccacini, Franci, Amici, Parmegianino, Dossi et autres Lombards, tous peintres éminents. Je laisse de côté les écoles de Venise, Florence et Rome, qui ont aussi tiré avantage des enseignements de Léonard, ce premier restaurateur de la peinture.

Parmi ses plus studieux imitateurs, on peut placer Paul Lomazzo, *detto il Brutto*, qui a réuni un grand nombre de ses ouvrages, peintures, dessins et manuscrits. Il avait embrassé la peinture avec tant d'ardeur que, s'il n'était devenu aveugle jeune, il aurait laissé derrière lui tous les autres. Après avoir perdu la vue, il s'est mis à écrire tout ce qu'il avait pratiqué et vu des ouvrages et des manuscrits de Léonard, et il l'adopta pour idéal. Annibal Fontana, l'éminent sculpteur, graveur de camées, de cristaux et de pierres précieuses, professait avoir appris des ouvrages de Léonard tout ce qu'il savait; mais personne ne l'imita, comme Luini et Cesare da Cesto, si ce n'est Francesco Melzi, son hôte pendant plusieurs années, dans la maison et entre les mains de qui restèrent ses livres et ses dessins, lorsque François I[er], qui regardait Léonard comme la plus riche proie de sa conquête du Milanais, le conduisit en France.

A la mort de Melzi, qui, s'il avait été pauvre, eût laissé un plus grand nombre de ces ouvrages très-finis qui passent aujourd'hui pour être de son maître, les manuscrits restèrent dans sa villa de Vaprio, où ses héritiers, qui avaient des goûts et des occupations bien différents, négligèrent à ce point ces trésors qu'il fut facile à Lelio Gavardi, qui enseignait les humanités dans cette famille, d'en prendre tout ce qu'il voulut et de porter treize de ces volumes à Florence, dans le dessein de les offrir au grand-duc. Mais ce prince tomba malade et mourut à son arrivée, et il vint à Pise chez Manuce. Je lui fis honte de son bien mal acquis, et il en convint. Mes études étaient finies, je devais partir : il me pria de reporter les volumes à Milan, ce dont je m'acquittai de bonne foi en consignant le tout au chef de la famille, le D[r] Oratio Melzi, qui fut très-étonné de l'embarras que j'avais voulu prendre, et qui m'en fit don en me disant qu'il avait du même peintre beaucoup d'autres dessins qui demeuraient abandonnés dans des caisses sous les toits de sa villa. Ces livres restèrent donc entre mes mains, et, plus tard, entre celles de mes frères. Ceux-ci en firent un étalage un peu trop grand, racontèrent à ceux qui les voyaient avec quelle facilité je les avais obtenus, de sorte que beaucoup de personnes retournèrent chez le docteur Oratio et en tirèrent des dessins, des modèles anatomiques, et beaucoup de précieuses reliques de l'atelier de Léonard. Pompeo Leoni fut un de ces chasseurs; son père avait été élève de Michel-Ange Buonarotti, et lui-même était au service du roi d'Espagne, pour qui il a fait tous les bronzes de l'Escurial. Pompeo promit au D[r] Melzi offices, magistratures, siége dans le sénat de Milan, s'il pouvait reprendre les treize volumes et les lui donner pour les envoyer au roi Philippe, grand amateur de ces sortes de curiosités. Excité par de telles espérances, Melzi vole chez mon frère, le prie à genoux de lui rendre les manuscrits qu'ils m'avait donnés; c'était son collègue au collége de Milan, bien digne de sa compassion et de son

amitié : sept volumes lui furent rendus. Des six qui restaient à la maison, un fut offert au cardinal Frédéric Borromée; il est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque Ambrosienne : c'est un in-folio couvert de velours rouge, qui traite très-philosophiquement de la lumière et des ombres au point de vue de la peinture, de la perspective et de l'optique. Un autre fut donné à Ambroise Figini, noble peintre de cette époque, qui le laissa à Hercule Bianchi avec le reste de son cabinet. Pressé par le duc Charles-Emmanuel de Savoie qui désirait en posséder, j'en obtins de l'amitié de mon frère un troisième que j'envoyai à cette Altesse. Après la mort de mon frère, les trois autres sont parvenus entre les mains de Pompeo Aretino, qui, avec ceux qu'il avait recueillis, en sépara les feuillets pour en former un gros volume qui passa à son héritier Polidore Calchi, et fut vendu ensuite à Galéaz Arconati pour trois cents ducats. Cet homme généreux le conserve dans sa galerie remplie de mille choses précieuses; il a dû plusieurs fois résister aux prières du duc de Savoie et d'autres princes qui le lui demandaient : il en a refusé plus de six cents ducats.

J'ai lu dans ces savants volumes des observations et des règles pour retrouver la ligne centrale dans les statues et dans les figures peintes : ces démonstrations sont accompagnées de dessins très-élégants.

Il y enseigne aux peintres la manière d'éclairer leurs compositions d'une façon proportionnée à celle du soleil, et démontre que les fenêtres avec leurs angles carrés donnent une idée fausse et discordante de la nature.

Cette fameuse question de prééminence entre la peinture et la sculpture y est discutée et résolue en faveur de la peinture au moyen d'un aveugle et d'un idiot. L'aveugle, en touchant de ses mains la surface lisse d'un tableau, s'émerveille d'entendre dire qu'il y ait là des hommes, un paysage, des lacs et des vallées, et il a besoin pour le croire que le duc Ludovic, qui est présent, lui en donne sa parole; placé devant une statue, il reconnaît sans difficulté, en la palpant, qu'elle représente un homme. On met entre les mains de l'idiot tout ce qu'il faut pour peindre, et une masse de terre à modeler; avec les pinceaux, il n'arrive à rien faire de satisfaisant, tandis qu'avec ses pieds, ses mains et son visage, il peut imprimer dans la terre des choses semblables à la nature et capables de donner un excellent relief.

La plupart des machines, dessinées dans ces manuscrits, sont en usage dans le Milanais ; tels sont ces supports, châteaux d'eau et écluses inventés presque tous par Léonard, par exemple : celle d'Atosa, au moyen de laquelle l'Adda et le Tessin, à un niveau si différent, communiquent ensemble et ne font qu'une même navigation. La fabrique du Dôme de Milan retire annuellement mille écus de l'usage de cette machine, qui lui fut donnée par le duc Ludovic pour racheter l'âme de Béatrix d'Este sa femme, ainsi que le dit l'inscription, mais plutôt, suivant moi, pour que la maîtrise de cette fabrique l'entretînt au service du public, ce que n'aurait peut-être pas fait celle dite des Français, parce qu'elle fut commencée pendant leur occupation, et avec laquelle on élève et descend les grosses barques de 45 bras, c'est-à-dire plus de 90 pieds géométriques. Cet édifice grandiose a été construit sur l'Adda avec de très-grandes dépenses bien des années après Léonard; il est abandonné maintenant par la cité épuisée par les guerres, et aussi, je crois, parce que l'architecte Giuseppe Meda n'a pas compris l'intention du maître, qui était de n'emboucher qu'un volume d'eau nécessaire pour le canal et l'écluse, et capable d'être réglé.

D'autres machines, en usage dans les boutiques de nos artisans, ont été inventées par Léonard : celle pour tailler et polir le cristal de roche, le fer et le marbre ; une autre, plus plaisante, qui sert, dans les caves de Milan, à hacher la viande dont on fait les cervelas, sans craindre ni les mouches ni la puanteur, au moyen d'une roue mue par un enfant ; et d'autres, enfin, mises en mouvement par l'eau pour scier le marbre et le bois, et tirer le sable au moyen de bateaux et de roues.

Les peintures de ce grand maître, qui ont été portées de Milan à Fontainebleau avec l'artiste lui-même, sont connues. Il peignit peu, en raison des études opiniâtres qu'il faisait pour arriver à la perfection de la nature elle-même, dont les peintres qui terminent vite leur ouvrage n'ont point, disait-il, une assez haute idée. Il était aussi distrait de la peinture par l'escrime, par l'équitation et par son goût pour la musique. Il touchait très-bien d'une grande lyre d'argent très-sonore, à vingt-quatre cordes, et peut-être fut-il l'auteur de l'*arcicembalo* que l'on conservait autrefois avec ses dessins dans la rue Saint-Prosper.

La dernière Cène des apôtres, qu'il peignit dans le réfectoire des frères dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces, est célèbre. François Ier voulait l'emporter en France, mais ce fut en vain, puisqu'elle est peinte sur la paroi d'une épaisse muraille. Ce chef-d'œuvre s'est gâté pour avoir été exécuté à l'huile sur un mur humide. Il en existe une grande copie faite par Lomazzo, dans le réfectoire de San-Giovanni-al-Castellazo. A San-Barnaba de Milan, il y en a une autre plus petite et plus fine, peinte du vivant du maître, par Gio. Pedrino, mais les têtes seules sont terminées. A Saint-François, sur l'autel de la Conception, il y a un grand tableau et plusieurs petites compositions de Léonard. Le Cuspino,

peintre milanais, en a fait une copie très-fidèle. Si le poids du panneau ne s'y opposait, il serait très-facile de l'avoir. A Rome aussi, à Saint-François, dans la grande chapelle, et sur l'orgue, il y a des ouvrages de ses élèves qui peuvent donner une idée de l'excellence du maître; et il ne faut pas s'émerveiller si, à Milan, beaucoup de personnes s'imaginent voir la perfection de Léonard dans les ouvrages de quelques-uns de ses disciples.

Dans la sacristie de Saint-Celse, un tableau que l'on croit de Léonard écrase, par son voisinage, une des plus fines peintures de Raphaël, qui vient, par hérédité, du pape Pie IV, et qui a été apportée à Milan par saint Charles Borromée : elle fut payée, à ce que j'ai su, 300 ducats d'or. A Saint-Roch-Porte-Romaine, il y a un tableau divisé par des colonnes, suivant la manière antique, qui renferme plusieurs belles compositions; on le croit de Léonard, mais il est de Cesare da Cesto. La même chose arrive de beaucoup de petits tableaux conservés chez les particuliers. Les plus certains sont ceux qui ont été donnés par mes frères au cardinal Borromée, et qui sont aujourd'hui placés parmi les dessins et les peintures de la bibliothèque Ambrosienne. Il y en a d'autres, à Florence, qui ont été achetés de nos jours par le grand-duc Ferdinand, mais je les crois de la main de Bernardino Luini. L'empereur Rodolphe II a eu, en peintures, ce qu'on pouvait trouver de meilleur et de plus authentique de Léonard, puisqu'elles avaient été conservées par Paul Lomazzo, son grand admirateur, et peintre très-intelligent lui-même.

NOTES RELATIVES AUX MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI QUI SE TROUVENT MENTIONNÉS DANS L'ACTE DE DONATION DE 1637.

La plus grande partie des manuscrits connus de Léonard de Vinci sont venus en France en 1796, à la suite de la conquête et de l'expulsion des Autrichiens de la Lombardie par le général Bonaparte. Outre ceux désignés dans l'acte de donation, s'y trouvaient réunis le volume donné par Guido Mazzenta au cardinal Frédéric Borromée, celui donné à l'Ambrosienne par le comte Archinti, et un autre volume in-4° que l'on trouvera décrit plus bas.

La rapidité des événements, l'activité que la révolution imprimait aux esprits à cette époque extraordinaire, n'a pas empêché de signaler l'arrivée de ces monuments précieux d'une façon très-précise. Les commissaires attachés aux armées de la République organisaient des envois qui étaient adressés directement au Musée, à la Bibliothèque, à l'Institut, au Muséum du Jardin des plantes, et à l'École polytechnique. Le *Moniteur* du 8 frimaire an V donne un état sommaire des caisses envoyées à ces divers établissements; il y est spécifié que celles envoyées à l'Institut contiennent les manuscrits scientifiques de Léonard. Le grand volume connu sous le nom d'*Atlantique* revenait à la Bibliothèque nationale; il en est sorti en 1815 pour retourner à Milan. Ceux déposés à l'Institut sont encore conservés aujourd'hui dans la Bibliothèque de cet établissement, où nous avons pu les examiner et constater leur état actuel. La même année, le 6 floréal, J.-B. Venturi, professeur de physique à Modène, en présentant une analyse sommaire à l'une des séances de la première classe de l'Institut national. Pour l'intelligence de son travail, Venturi avait marqué chacun des quatorze volumes que nous possédions d'une lettre de l'alphabet qu'ils portent encore. Les lettres A à M désignaient ceux qui se trouvent à l'Institut, et la lettre N le volume *Atlantique* qui était à la Bibliothèque nationale.

Après avoir passé en revue chacun des douze articles de la donation de Galéaz Arconati, nous donnerons une notice des manuscrits parvenus à notre connaissance, et qui se trouvent aujourd'hui, soit en France soit à l'étranger, dans des collections publiques et privées.

(1) Ce volume, connu sous le nom d'*Atlantique*, marqué N par Venturi, est aujourd'hui à la bibliothèque Ambrosienne de Milan. C'est de beaucoup le plus important de tous ceux connus; sa hauteur est de 65 centimètres sur 44 de largeur. Nous le trouvons ainsi décrit sur le registre des entrées dans l'état des volumes manuscrits dont « les caisses ont été ouvertes les 5 et 6 frimaire an V par les conservateurs de la Bibliothèque nationale : »

Dissegni delle machine et altre di Leonardo da Vinci. Grandiss. in-fol.

Ce volume figure d'un autre côté sur un état des manuscrits rendus le 5 octobre 1815 au baron d'Ottenfeld, commissaire de l'empereur d'Autriche, pour la bibliothèque Ambrosienne.)

(2) Ce volume ne faisait pas partie de ceux qui sont venus en France; s'est-il égaré pendant le voyage? c'est ce que nous ignorons. Ce qui est certain c'est qu'il avait été vu peu de temps auparavant par Carlo Amoretti, qui en parle dans sa *Vie de Léonard de Vinci.* Il devait contenir l'ouvrage de Luca Paciolo, *Divina Proportione*; les figures seules étaient dessinées et coloriées par Léonard. On sait qu'il a été exécuté de cet ouvrage trois exemplaires manuscrits sur vélin avec les figures dessinées et coloriées, dit-on, par Léonard,

un pour le duc Ludovic, un autre pour Galéaz Sanseverino, et le troisième pour le gonfalonier de Florence, Pierre Soderini; c'est l'exemplaire de Sanseverino qui était à l'Ambrosienne. Celui présenté au duc de Milan doit se trouver aujourd'hui dans la bibliothèque de Genève; il est décrit par Jean Senebier dans le catalogue des manuscrits de cet établissement, imprimé en 1779.

(3) Voici l'état actuel de ce volume : c'est un in-4° de 235 millimètres de hauteur sur 176 millimètres de large, relié en vélin blanc en forme de portefeuille, marqué B sur le plat. Il est conservé à la bibliothèque de l'Institut de France avec tous ceux que nous allons décrire, marqués d'une lettre alphabétique. Il commence avec le feuillet chiffré 3, sur lequel il y a quatre gousses de fèves vertes, deux ouvertes et deux fermées, quatre cerises et une mûre rouge; ces dessins sont coloriés. La pagination suit régulièrement jusqu'au 83e feuillet; 84, 85, 86 et 87 *ont été enlevés*, et le volume se termine au feuillet 90. Il y manque donc, outre les quatre feuillets que nous venons d'indiquer, le 2e sur lequel il y avait des cerises noires coloriées et des feuilles, les *dix feuillets* de la fin, les *cinq feuillets* non chiffrés placés après le 49e contenant des armes de hast, et le cahier de *dix-huit feuillets* cousu à la fin du volume, contenant des figures diverses et des oiseaux.

Venturi, qui a eu le recueil complet entre les mains, avait extrait du feuillet 95 des observations sur la manière de construire les murs des forteresses à l'épreuve des boulets de canon, et, du 1er feuillet de l'appendice cousu à la fin du volume, un théorème sur la descente des graves qui se fait plus promptement par l'arc que par la corde.

La mutilation barbare des manuscrits d'un grand homme que nous constatons ici, est trop intimement liée à l'éclatante discussion qui a eu lieu dans les premiers jours de juin, pour que nous puissions nous dispenser d'en dire un mot en passant. L'auteur de ces mutilations, hors des atteintes de la justice, a déversé l'outrage et l'injure sur trop de personnes honorables pour que nous n'éprouvions pas une certaine satisfaction d'apporter un témoignage de plus à tant de preuves qui le condamnent; d'ailleurs, si la culpabilité de Libri n'est plus un doute pour personne, son audace est loin d'être lassée. Une fois encore, dans l'*Athæneum* du 15 juin, il essaye de faire prendre le change à l'opinion : nous devons donc insister.

On sait, par à peu près, ce que lord Ashburnham possède de nos dépouilles : 2 volumes in-4°, je crois. Un peu honteux de cette acquisition des manuscrits Libri, cet amateur ne les montre à personne. Que ne vient-il restituer à nos volumes, odieusement lacérés, les pages qui leur ont été dérobées? S'il lui restait quelques doutes, ils doivent être levés; nous allons lui préciser ces pages accusatrices, et, sous peine de se rendre complice du délinquant, il nous doit la vérité. C'est une affaire d'honneur dans laquelle l'Angleterre elle-même est engagée par l'espèce de protection accordée à Libri par quelques personnages et par ses journaux trompés, *le Times* tout le premier. Si leur bonne foi a été surprise dans cette triste affaire, ce dont nous ne voulons pas douter, ils ont intérêt eux-mêmes à faire examiner les manuscrits de lord Ashburnham par un jury d'honneur.

(4) Petit in-4° de 213 millimètres de hauteur sur 146 millimètres de large, relié en vélin blanc en forme de portefeuille, marqué A sur le plat. Il commence bien par la figure de l'*incasto d'acqua* indiquée dans l'acte; la pagination suit de 1 à 64; mais le 54e feuillet *a été enlevé*, et le reste du volume *manque*, c'est-à-dire *cinquante feuillets*.

(5) Comme le manuscrit du n° 3, ce volume n'est pas parvenu en France, et n'a pas été vu par Venturi. Nous ignorons comment il est sorti de l'Ambrosienne.

(6) In-8° cartonné de 150 millimètres de hauteur sur 99 millimètres de large, marqué E sur la couverture. La pagination suit de 1 à 80; le reste *manque*, c'est-à-dire *seize feuillets*. Ce volume traite particulièrement du vol des oiseaux.

(7) In-8° cartonné de 145 millimètres de hauteur sur 100 millimètres de large, marqué F sur le plat; il est complet et conforme à la description, sauf le mot LÉONAR. sur le plat, qui est effacé. Ce volume est consacré en partie au *moto d'acqua*.

(8) In-8° cartonné de 140 millimètres de hauteur sur 95 millimètres de large, marqué G sur le plat, entièrement conforme à la description pour le contenu de la première et de la dernière page; les feuillets 7, 18 et 31 manquent, ainsi qu'elle le fait observer.

(9) In-16, reliure vélin blanc en forme de portefeuille, de 103 millimètres de hauteur sur 73 millimètres de large, marqué H sur le plat, conforme à la description pour le contenu de la première et de la dernière page; mais, au lieu de deux paginations indiquées dans l'acte, il y en a trois : l'une de 1 à 47, en partant du premier feuillet du volume; l'autre de 1 à 48, en partant du dernier. La partie du milieu a quarante-six feuillets numérotés 1 à 46. Le premier cahier 1 à 16 de cette partie a été cousu sens dessus dessous. Entre les feuillets 44 et 45 de la première partie il y a un feuillet non chiffré.

(10) In-16 relié en vélin blanc, en forme de portefeuille comme le précédent, de 100 millimètres de hauteur sur 73 millimètres de large, marqué I sur

le plat, conforme à la description pour le contenu de la dernière page; mais on a oublié de remarquer qu'il y a deux paginations, une chiffrée 1 à 48, suivie d'un feuillet blanc, et l'autre chiffrée 1 à 91. Le premier feuillet *manque;* le reste suit sans interruption.

(11) In-16, cartonné, de 101 mill. de hauteur, sur 75 mill. de large, marqué L sur le plat. Les feuillets sont chiffrés 1 à 94, ainsi que l'indique la description. Entre les feuillets 4 et 5, il y a des traces d'arrachement d'un feuillet qui a probablement été enlevé avant la pagination. Ce volume contient quelques jolis croquis.

(12) In-16, cartonné, de 98 mill. de hauteur, sur 70 de large, marqué M sur le plat. Les feuillets suivent sans interruption de 1 à 94, conformément à la description qui l'indique comme non chiffré; la pagination a été ajoutée depuis.

(13) Un médaillon en bronze est placé au-dessus de cette inscription.

SUITE DES MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI

EN FRANCE :

— Le volume donné par Guido Mazzenta au cardinal Frédéric Borromée : c'est un in-folio, relié en veau, filets à froid et dorés, portant sur le plat l'inscription suivante :

· VIDI · MAZENTÆ ·
PATRITII · MEDIOLANENSIS
LIBERALITATE
AN . M . D . C . III.

Il est composé de 30 feuillets; le premier et le dernier sont blancs et non chiffrés, le reste porte une pagination de 1 à 28. On lit sur le premier feuillet de garde : *Autographum Leonardi Vinci cujus in ejusdem rebus gestis meminit Raphael Trichet Fresneus; agit autem de lumine et umbra.* C'est celui marqué C par Venturi.

(Bibl. de l'Institut.)

— Le volume donné par Oratio Archinti à l'Ambrosienne : c'est un petit in-16 relié en maroquin rouge, fleurdelisé sur le dos et dans les angles du plat. On lit sur l'un des plats : Leonardi Vincii, et à l'intérieur cette note, qui paraît autographe, du comte Oratio : *Commentarii autographi Leonardi Vincii pictoris et architecti clarissimi quos dono dedit bibliotece Ambros. comes Horatius Archinty ingenuarum artium studiosissimus anno* M.D.C.LXXIV, composé de 128 feuillets chiffrés en plusieurs suites : quelques-uns sont transposés. Marqué K par Venturi, il contient des croquis sur l'anatomie du cheval et sur le vol des oiseaux, merveilleuse étude du mouvement qui a toujours préoccupé Léonard.

(Bibliothèque de l'Institut.)

— Manuscrit in-4°, cartonné, de 10 feuillets de 223 mill. de hauteur, sur 158 de large. Marqué D sur le plat, il provient de l'Ambrosienne sans être mentionné nulle part. Il traite exclusivement de la vision et de la structure de l'œil, rédaction mise au net qui paraît contenir les idées définitives de l'artiste sur ce sujet. C'est dans ce manuscrit que se trouve la description et la théorie de la chambre noire, à peu près telle que nous l'employons aujourd'hui pour les usages photographiques.

(Bibliothèque de l'Institut.)

— Le manuscrit du *Trattato della Pittura*, avec les dessins originaux du Poussin, appartient à M. Ambroise Firmin Didot; bien qu'il ne soit pas autographe de Léonard de Vinci, il mérite, par son importance, de figurer ici ; c'est un in-4°; les feuillets, montés sur papier bleu, sont encadrés avec soin ; il est relié en maroquin rouge, doré en plein à petits fers, ouvrage d'une grande délicatesse de *Le Gascon*, et porte sur les plats les armes du président Matthieu Molé, à qui il a appartenu. Il contient, outre le texte et les dessins qui ont servi à Raphaël Du Fresne pour la première édition de cet ouvrage, en 1651, la notice d'Ambroise Mazzenta sur Léonard de Vinci, dont nous venons de publier la traduction. Il a fait partie des bibliothèques Chardin et Renouard.

— Nous ne parlerons pas ici du volume acheté par le musée du Louvre il y a quelques années : c'est un recueil factice de dessins et d'études qui ne contient pas de texte.

EN ANGLETERRE :

— On conserve dans la collection de la reine d'Angleterre, à Windsor, un volume grand in-folio de 236 feuillets montés sur papier bleu, qui a appartenu à Pompeo Leoni ; c'est peut-être un de ceux qui sont venus entre ses mains après la mort de Guido Mazzenta ; il porte en lettres d'or, sur le plat de la couverture, l'inscription suivante :

DESEGNI · DI · LEONARDO · DA · VINCI
RESTAURATI · DA · POMPEO · LEONI

Après le volume *atlantique*, c'est le plus précieux de tous les livres de Léonard, pour l'importance, la beauté et la variété des dessins. Chamberlayne en a publié la description, et une partie du texte accompagné du fac-simile des dessins principaux. On suppose qu'il a été acheté en Italie par le comte d'Arundel pour le roi Charles Ier.

— Le Musée Britannique possède un volume

petit in-4°, assez épais, portant en tête la date de Florence, 22 mars 1508. Il traite de mécanique et de géométrie et provient de la collection des manuscrits du comte d'Arundel (*Arundel*, mss n° 263). Il figure parmi les manuscrits curieux exposés dans une des salles de la Bibliothèque.

— Chez lord Ashburham, à Londres, deux volumes in-4°, composés de fragments dérobés aux manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut, et dont nous avons donné le détail plus haut.

EN ITALIE :

— Outre l'important récueil de format *atlantique* que l'on conserve à la bibliothèque Ambrosienne, il y a, à Milan, dans la collection Trivulce, riche en merveilles artistiques de tout genre, un manuscrit de Léonard, cité dans l'ouvrage de Gerli, contenant quelques dessins, des notes diverses, et occupé en partie par un vocabulaire dont on n'a pas su deviner l'objet.

— Carlo Amoretti, qui était bibliothécaire de l'Ambrosienne, assure, dans ses mémoires sur la vie de Léonard, que le volume offert par Ambroise Mazzenta au duc Charles-Emmanuel fait encore partie de la Bibliothèque royale de Turin. Venturi en doutait et nous paraît avoir été mieux informé; ce manuscrit, qui a échappé à toutes les recherches de M. Carlo Promis, est aujourd'hui perdu.

— La bibliothèque de Wolfenbuttel possède le dessin anatomique d'un groupe, sujet singulier, contenant sur la même feuille des explications manuscrites autographes de Léonard. Il a été publié, en 1830, sous le titre: *Tabula anatomica Leonardi da Vinci*, pet. in-fol.

— La description du volume donné au peintre Figgini, dont il est question dans la notice de Mazzenta, nous a été conservée par Lomazzo dans son *Trattato della Pittura*. Il se composait de trente feuillets de dessins lavés (chiaro scuro), des moulins à eau et autres, tous divers les uns des autres. Ce volume a été acheté, au dix-huitième siècle, avec tous les dessins de Figgini, par Joseph Smith, amateur anglais, consul de la Grande-Bretagne auprès de la république de Venise, à qui Antonio Canal avait dédié le recueil de ses eaux-fortes; nous ignorons où il est aujourd'hui.



Aiguière arabe en bronze doré.

NOUVELLES RECHERCHES

SUR

LA GRAVURE EN RELIEF

SUR MÉTAL ET SUR BOIS



Après tant de dissertations et de livres écrits sur la GRAVURE EN RELIEF, dite communément Gravure sur bois, il reste encore beaucoup à faire, et le sujet est loin d'être épuisé, puisque, dès notre premier pas, c'est la dénomination du genre lui-même, devenue désormais impropre, que nous devons attaquer. Nous ne la regretterons pas pour notre part : quelques personnes continuaient encore à se servir de l'expression surannée de gravure *en* bois, qui, pour ne parler que de l'euphonie, nous était particulièrement désagréable.

Les premières gravures en relief exécutées pour servir à l'impression, l'ont été indistinctement sur métal et sur bois, il est encore difficile de déterminer dans quelle proportion, et cet usage s'est prolongé pendant la plus grande partie du XVIe siècle. De nos jours, l'exécution en relief sur métal a été remise en honneur pour beaucoup de nos publications illustrées les plus intéressantes, et des procédés nouveaux, plus expéditifs et plus sûrs, doivent, avant peu d'années peut-être, assurer au métal une prépondérance marquée. Si cette proposition est vraie, comme nous allons le démontrer, il devient indispensable de recourir à une dénomination plus exacte du genre : nous nous servirons de celle de GRAVURE EN RELIEF, ajoutant, suivant le cas, *sur métal* ou *sur bois*.

Il pourra sembler singulier, au premier abord, que le nom d'une des substances généralement employées à certaines époques pour la gravure en relief, soit tombé dans un oubli aussi profond ; mais il en est ainsi dans ces sortes d'études rétrospectives sur des sujets, négligés d'abord et simples en apparence, qui sont en réalité de petits mondes très-compliqués. On ne sait pas encore

assez ce qu'il faut de temps, de recherches et d'expérience pratique pour en avoir le dernier mot, ni avec quelle circonspection ils doivent être traités; et c'est toujours un sujet d'étonnement pour nous, qui en sentons bien tous les écueils, de voir tant d'écrivains publier aujourd'hui un livre qu'ils ont pensé hier, et que cette précipitation hâtive condamne nécessairement à être oublié ou inutile le lendemain.



N° 1. — Cuivre en relief de Simon Vostre.

L'esprit critique et la connaissance technique des procédés de l'art n'est pas ce qui brille chez la plupart des écrivains qui ont traité de l'histoire de la gravure; mais nous devons aussi placer parmi les causes qui ont contribué à faire oublier le rôle du métal dans la gravure en relief, la rareté des planches originales. Les gravures exécutées pour l'ornementation des livres, par exemple, ou pour des usages populaires, sont essentiellement éphémères; elles suivent les variations du goût et de la mode, et survivent peu au moment qui les a fait naître. Si un nombre comparativement très-petit de blocs de bois gravés, anciens, est parvenu jusqu'à nous, combien doivent être plus rares encore les

planches originales gravées en relief sur cuivre, que leur matière même, qui conservait une valeur intrinsèque assez grande, désignait naturellement au creuset du fondeur!

Si cet oubli a droit de nous surprendre, c'est surtout chez notre Papillon, fils de graveur et graveur lui-même, qui avait recueilli une foule de traditions sur l'art pour écrire son *Traité historique et pratique de la gravure sur bois.*



N° 2. — Bois en relief du XVIe siècle.

Dans le chapitre intitulé : — *Des bois qui sont propres à graver, et des qualités qu'ils doivent avoir,* — il ne parle que du bois de buis qu'il préférait à tous les autres, et range ensuite par ordre de mérite le cormier, le pommier et le poirier sauvage, le cerisier et le merisier. Papillon ne reconnaissait que le bois *de fil*, et le petit couteau qu'il nomme pointe, et tel est l'empire de l'habitude, qu'il se moque très-agréablement d'un artiste étranger, qui avait tenté, de son temps, de graver sur bois *debout*, à l'aide du burin. Ses paroles sont curieuses, les voici :

« Il y a quelques années qu'un étranger parut à Paris, qui gravait avec le

« burin sur bois debout ; il prétendait avancer beaucoup par cet artifice; mais « cet homme raisonnait sans principes et sans art ; il ignorait que le bois debout « ne peut se graver proprement avec tel outil que ce puisse être ; car le burin « ne fait qu'enlever le bois, et il ne coupe point les tailles vivement et nette- « ment comme il le faut ; qui plus est, il les rend toutes esbarbelées, d'où il « s'ensuit qu'elles pochent toujours à l'impression ; d'ailleurs les contre-tailles « faites avec le burin paraissant blanches à l'épreuve, ne sont point recevables; « d'un autre côté, la pointe à graver ne peut couper et enlever facilement le « bois debout, à cause de la force du fil qui l'entraîne toujours au-dessous des « tailles malgré toutes sortes de précautions. Ainsi cette méthode ne peut être « estimable de quelque façon qu'on prétende l'exécuter, et elle n'est que trop « réfutable par elle-même. »

On peut penser après cela si Papillon était loin de la gravure en relief sur métal. C'est Thomas Bewick qui a généralisé, vers la fin du siècle dernier, l'usage du buis *debout*, c'est-à-dire coupé perpendiculairement au fil, et l'emploi du burin et de l'échope pour la gravure en relief telle qu'on la pratique aujourd'hui. On a très peu gravé sur buis au XVIe siècle ; cependant l'Érasme *au terminus*, d'après Holbein, dont la planche, gravée par Lutzenburger, est conservée au musée de Bâle, et une des compositions des figures de la Bible du même artiste qui fait partie de notre collection, sont gravés sur bois de fil de cette espèce.

Jansen, qui nous a laissé une bien inutile histoire de la gravure, poussait si loin l'ignorance des procédés, qu'il croyait les fers des relieurs gravés sur bois d'abord et fondus ensuite.

C'est sous l'empire d'idées préconçues dans le genre de celles de Papillon, que Duchesne aîné a pu échapper à l'idée de la gravure en relief sur métal, lorsqu'il s'est occupé le premier des estampes dites *criblées*, qui exhalent pour ainsi dire l'odeur du cuivre sur lequel elles ont été tirées.

Le premier éveil sur cette particularité intéressante a été donné, je crois, par la publication, en 1842 (voir la 1re série de notre *Cabinet de l'amateur*, tome Ier, p. 368), de *la Vision de sainte Bathilde*, planche de cuivre, gravée en relief, et accompagnée d'une légende xylographique, qui appartenait à l'un de nos collaborateurs. L'indication était brève, mais elle avait le grand avantage de ne pas être hypothétique. Depuis, cette idée a fait son chemin; elle est même devenue le grand cheval de bataille de M. Passavant, dans le premier volume de son *Peintre graveur*. Nous verrons plus tard tout ce qu'il y a d'arbitraire dans le plus grand nombre de ses attributions ; ses théories peuvent être ingénieuses, mais elles manquent de bases certaines. Rien ne vaudra, pour nous guider dans la distinction des estampes provenant de types gravés en relief sur métal, la réimpression et l'examen attentif des quelques rares spécimens de ce genre de gravures, qui sont parvenus jusqu'à nous, et l'étude des textes con-

temporains qui s'y rapportent; M. Passavant ne nous semble pas les avoir connus. Nous prêcherons d'exemple, en mettant sous les yeux de nos lecteurs ce que nous avons pu en recueillir : la théorie viendra plus tard.

C'est dans des livres qui touchent de très-près aux impressions primitives dites xylographiques, que nous rencontrons les premières indications relatives aux gravures sur métal.

La plus ancienne se trouve dans la souscription d'une traduction allemande du singulier livre de Jacobus de Theramo, connu sous le nom de Bélial, imprimée à Augsbourg en 1473; elle est ainsi conçue :

Processus judiciarius Belial intitulatus d'latino in vulgarem stilum mirifice translatus. Opus inq. egregium commendandumq. finitq. faustissime quem ereis figuris *Johannes Bamler in cesarea urbe Augustensi felicitatque dignissime perfecit. Anno Domini* LXXIII (1473). *In die Valentini.*

Jean Bamler a été signalé par M. Bernard, dans son ouvrage sur les débuts de l'imprimerie, comme *rubricator* des livres d'Eggestein et de Mentelin, à Strasbourg, de 1466 à 1468; c'était donc un artiste. Établi imprimeur à Augsbourg, en 1472, le Bélial est le second livre imprimé par lui. Les grotesques figures dont il est orné ont la plus grande analogie avec celles du *Speculum humanæ Salvationis* de Gunther Zainer, imprimé dans la même ville en 1471, qu'on peut également lui attribuer.

Le même livre de Bélial, imprimé à Strasbourg en 1478, par Henri Knoblotzer, présente dans sa souscription la même particularité : *Processus judiciarius Bel intitulatus de latino... quem* ereis figuris *Henricus Knoblotzer in cesarea urbe argentine... Anno Domini* LXXVIII (1478) *in die Egidii.* Ces deux éditions du Bélial, toutes les deux en allemand, sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Dans chacune d'elles la souscription est double : la première en latin, la seconde en allemand, et dans cette dernière les mots *ereis figuris* sont remplacés par ceux *Gedruck und Volenndt* (imprimé et terminé), comme si la langue vulgaire n'avait point encore d'expressions consacrées pour indiquer le travail du graveur.

Mais une troisième indication, beaucoup plus précieuse pour nous, puisqu'elle vient à l'appui des monuments que nous publions, se trouve dans un livre d'Heures imprimé à Paris en 1488, dont l'unique exemplaire appartient à la collection de l'illustre bibliographe M. Charles Brunet. Voici la description du volume, que nous devons à l'obligeance de M. Amb. Firmin Didot :

Heures à l'usage de Rome, imprimées par Jean Dupré, demeurant en la grande rue Saint-Jacques, à l'enseigne des *Deux-Singes,* à *Paris,* 1488, in-8°.

Dans un avertissement placé à la suite du calendrier, on lit :

« C'est le répertoire des hystoires et figures de la Bible, tant du vieil Testa-
« ment que du nouveau, contenant dedans les vignettes de ces présentes Heures,
« *imprimées en cuyvre.* »

On peut remarquer ici que si le libraire essaye de s'exprimer dans son vulgaire langage, sa définition est loin d'être fort juste.

Dans le cours de nos recherches, une autre singularité a éveillé notre attention; nous voulons parler du mot *chalcographus* ou *calcographus*, employé dans la souscription de quelques livres à la place de celui de *typographus*, et que nous avons rencontré plus particulièrement dans des livres ornés de figures ou publiés par des imprimeurs qui avaient l'habitude d'ajouter de semblables ornements aux productions de leurs presses. Ce mot, dont nous avons fait aujourd'hui *chalcographie* et *chalcographe* (gravure et graveur sur cuivre), était alors de formation récente; il ne paraît même pas avoir été employé longtemps, et nous ne l'avons rencontré ni dans le *Dictionnaire de la basse latinité* de Ducange, ni dans Henri Estienne, ni dans Calepin et autres lexicographes du temps.

Gruninger, le grand illustrateur de livres à Strasbourg, s'en est servi dans son *Quadruvium Ecclesiæ*, orné de nombreuses figures, et dans quelques autres productions de ses presses.

Jérôme Postume, en tête de l'*errata* du beau livre connu sous le nom de *Paulina*, se plaint de l'ignorance de son imprimeur, qu'il appelle chalcographe, et le *Paulina* est aussi orné de magnifiques encadrements et de lettres initiales qui nous paraissent gravées en relief sur métal (1).

Enfin, notre Thielman Kerver, dans la souscription du Virgile de Badius Ascensius de 1500, se qualifie lui-même de *peritissimus chalcographorum*.

Ce qui donne un certain poids à ces indications, c'est qu'elles n'étaient point faites à la légère; c'est l'imprimeur lui-même qui se souscrivait ainsi, et qui avait ses raisons pour cela. En rapprochant les paroles de Kerver de celles de Jean Dupré, que nous citions plus haut : *imprimées en cuyvre*, on peut se demander s'il a voulu se proclamer le plus habile des imprimeurs, ce qui paraîtrait bien ambitieux pour un artiste qui n'exerçait que depuis deux ou trois ans, au milieu de tant d'illustres rivaux, ou bien s'il n'entendait pas plutôt se décerner le titre du plus habile *des tailleurs de cuivre*, ce que nous penchons à croire. Il pouvait y prétendre par les livres liturgiques, ornés de gravures, qu'il publiait en grand nombre, et il avait un intérêt commercial à s'en parer auprès des lecteurs sérieux de Virgile, genre de livres que ne publiaient ni Simon Vostre, ni Gilles Hardouin, ni Pigouchet, ses rivaux.

Malheureusement, l'absence du volume ne nous a pas permis de bien peser toutes les expressions de cette souscription, qui ne nous est donnée que par extrait par M. Ch. Brunet, dans une note du *Manuel du Libraire* (vol. IV,

(1) Paulus germanus de Middelburgo. Paulina de recta Paschæ celebratione... *Forosempronis Octav. Petrutius*, 1513, in-fol. On lit en tête de l'errata : *Si qua, lector candidissime, in hoc opere errata offendes, ea correctioni non adscribas velim sed chalcographis : qui cum docti non sint, sæpenumero literas innectant, dictiones pro dictionibus et subsultantes syllabas reponant necesse est.*

p. 787). Nous avons vainement cherché le Virgile de 1500 dans les grandes bibliothèques de Paris, obligé de nous arrêter, cependant, à la porte de celles de l'Arsenal et de la Sorbonne, fermées en ce moment. Qu'il nous soit permis de dire, ici, qu'il semblera toujours barbare à ceux qui travaillent tous les jours et qui en ont besoin, de voir se fermer à certaines époques des dépôts littéraires que rien ne supplée, sans autre nécessité que celle d'envoyer en villégiature les fonctionnaires qui les administrent.

La gravure n° 1 que nous publions, l'*Adoration des Bergers,* est un cuivre en relief de Simon Vostre, qui figure dans plusieurs éditions de ses *Heures*, in-8°. Après un long et laborieux service, il est encore dans un parfait état de conservation. Son exécution nette et vive, fouillée avec soin, dénote une rare habileté et une grande sûreté de main chez l'artiste qui l'a exécuté.

La *Salutation angélique,* n° 2, qui lui fait pendant, est une gravure sur bois qui a été reproduite en *fac-simile* par Dibdin dans le *Bibliographical Decameron* (vol. I, page 48). Le bibliographe anglais la regardait comme une des plus riches compositions du genre. Il l'avait tirée d'un Missel in-fol., imprimé en 1519 par Olivier, pour Jacques Cousin, livre que nous n'avons pu nous procurer à Paris. Nous la croyons copiée d'après une gravure sur cuivre de Simon Vostre. Elle est naturellement plus fatiguée que le cuivre placé en regard. Il faut observer que pour les bois, surtout pour les bois de fil, ce sont les lavages répétés après chaque impression qui les fatiguent plutôt que l'impression elle-même.



N° 3. — Bois en relief.



N° 4. — Cuivre en relief.

Le n° 3 est aussi un bois ancien, copié d'après un cuivre de Simon Vostre que nous avons rencontré dans son Missel, imprimé à Paris en 1511 par Wolfgang Hopyle, *impensis ac sumptibus Symonis Vostre*, qui est à la Bibliothèque Mazarine. Cette petite estampe servira à montrer combien il serait trompeur de s'en rapporter toujours à quelques travaux d'une grande ténuité pour distinguer les deux procédés. On serait tenté de croire que les hachures du vêtement du personnage placé à gauche, ou celles imperceptibles du ciel, ne peuvent être obtenues que sur métal; il n'en est rien cependant, et notre gravure sur

poirier de fil n'en a pas moins résisté à un long usage. La même observation peut s'appliquer au petit bois, la *Décollation de saint Jean,* qui sert de lettre initiale à ce chapitre; il est également trompeur. Les points ronds du fond noir sont pour beaucoup de personnes un signe distinctif des gravures en relief sur métal, signe auquel on ne doit pas toujours se fier.

La rencontre de beaucoup de gravures, sensiblement les mêmes à première vue, publiées dans des livres sortis d'officines différentes, a pu faire penser au politypage : nous ne croyons pas que ce procédé ait été en usage au XVIe siècle; on y copiait avec une habileté singulière et sans déguisement. La contrefaçon paraît y avoir été de droit commun; c'est même ce qui explique les termes des priviléges dont les libraires eurent soin de se munir plus tard, et où le solliciteur motive toujours sa demande sur les craintes qu'il a d'être contrefait. L'examen attentif de gravures répétées trois et quatre fois de la façon la plus trompeuse, nous a fait découvrir des merveilles en ce genre.



N° 5. — Cuivre en relief vénitien (1550 à 1570).

La petite *Sainte-Famille* ou *Adoration des Bergers*, qui porte le n° 4, est un cuivre en relief, italien, de la première moitié du XVIe siècle. Le n° 5, qui est également gravé sur cuivre, appartient à la nombreuse famille des illustrations faites à Venise de 1550 à 1570, et qui remplissent les livres de Raphaël Giolito, Valvasone, Melchior Sessa et autres, toutes les mêmes quant aux travaux, et qui prouvent assez l'emploi général du cuivre dans la seconde moitié du XVIe siècle, ainsi que nous le disions en commençant.

Les planches gravées en relief sur cuivre, très-intéressantes pour le sujet que nous avons entrepris de traiter, sont fort rares; nous croyons cependant qu'il en existe quelques-unes entre les mains des collecteurs belges. Si ces lignes tombaient sous les yeux de leurs possesseurs, nous leur serions reconnaissants de nous les communiquer; elles aideront au développement des idées théoriques que nous formulerons plus tard sur la gravure en relief et sur les deux modes d'exécution suivis par les artistes des XVe et XVIe siècles.



HISTOIRE

DE LA

PORCELAINE EN ALLEMAGNE

(MARQUES ET MONOGRAMMES).



OMME nous l'avons indiqué dans notre introduction à l'histoire de la poterie des XVe et XVIe siècles, la céramique moderne se divise en deux grandes familles bien distinctes : celle des terres émaillées ou faïences proprement dites, et celle des porcelaines faites à l'imitation des poteries translucides venues de l'extrême Orient.

Nous ne sommes nullement indifférents aux charmes de la porcelaine européenne, propre, solide, éclatante de blancheur; pour l'usage, c'est une des conquêtes les plus précieuses de l'industrie. Sa pâte, fine et demi-transparente, séduisante à l'œil, mélange de délicatesse et de fermeté, se prête à toutes les finesses de la plastique; sa couverte brillante, où la peinture se fixe ou se noie sans rien perdre de l'esprit de sa touche, égale parfois, par la beauté et la franchise des couleurs dites au *grand feu*, les plus rares productions de la nature. Que pourrions-nous lui demander de plus?

La porcelaine représente par excellence la céramique de l'art du XVIIIe siècle; créée par lui et pour lui, comme toutes les choses venues à propos et dans leur temps, c'est elle qui est destinée à en conserver l'empreinte la plus juste et la plus durable, sans beaucoup de grandeur peut-être, mais avec un très-grand charme.

La porcelaine européenne se divise en deux classes principales : la porcelaine *tendre*, que nous nommons la première par droit d'ancienneté, n'a des porcelaines orientales que l'apparence extérieure ; la pâte frittée qui la constitue, où entrent comme éléments principaux la silice et la chaux, est d'un aspect très-doux à l'œil. Sa composition peut varier à l'infini ; elle est incapable de supporter sans déformation un feu très-élevé. La recette des pâtes qui ont fait la célébrité de quelques fabriques anciennes, celle de la manufacture de Sèvres entre autres, est restée secrète et n'a point été retrouvée. Sa couverte est un enduit vitreux à base de plomb, semblable au cristal, facilement rayable par l'acier, mais qui a le grand avantage de se laisser pénétrer au feu par les couleurs qui y sont appliquées et de les recouvrir comme d'un vernis qui leur donne le plus bel éclat. La porcelaine *dure*, faite à l'imitation de celle de Chine, est composée de deux éléments principaux : le *kaolin*, argile blanche, infusible aux plus hautes températures, qui est la base de sa pâte, et le feldspath, roche pegmatite qui sert à faire la couverte, émail également très-dur. Les variétés de porcelaines dures peuvent être de même très-nombreuses ; elles se déterminent par la proportion plus ou moins grande de kaolin que renferme la pâte et par la composition de sa couverte, également variable, et plus ou moins fusible. La peinture que l'on applique sur celle qui est entièrement feldspathique ne la pénètre jamais. Ceci dit pour convenir des termes dont nous devons nous servir, nous écarterons de ces notices les préférences et les classifications scientifiques étrangères à l'art proprement dit. La plus belle porcelaine est pour nous la première ; nous restons insensibles aux vertus domestiques de quelques autres.

La fabrication de la porcelaine a donc pris naissance parmi nous du désir d'imiter les belles poteries chinoises que le commerce maritime du XVI[e] siècle avait répandues en Europe. Le mérite du premier pas fait dans cette voie nouvelle appartient à l'Italie. Le secret de la porcelaine, cherché dans les officines célèbres du duché d'Urbin, fut trouvé à Florence, vers 1565, dans les laboratoires de François de Médicis, deuxième grand-duc de Toscane, et c'est à ce nom que se rattachent les premières poteries translucides fabriquées en Europe qui sont parvenues jusqu'à nous.

Par ordre de date, la France vient immédiatement après l'Italie dans la série des tentatives faites pour trouver la porcelaine, mais un siècle plus tard. C'était une conséquence naturelle du développement imprimé aux grandes industries par Colbert à l'époque la plus brillante du règne de Louis XIV. M. Pottier de Rouen a publié une lettre patente de l'année 1673, concédant à Louis Poterat le privilége d'établir à Rouen une fabrique de porcelaine, qui ne laisse aucun doute à cet égard, et vers la fin du XVII[e] siècle, Saint-Cloud avait, sous la direction de Chicaneau, une officine célèbre en pleine activité.

Mais tous les chercheurs, chimistes, potiers ou industriels, égarés par des récits

de voyageurs crédules, n'étaient parvenus qu'à produire une porcelaine artificielle, d'un aspect trompeur, il est vrai, mais qui n'avait rien encore des qualités robustes de la véritable porcelaine, qui était le but de leurs travaux. On s'était trompé sur la nature de la matière première elle-même, sorte de terre blanche à laquelle nous avons conservé son nom chinois de *kaolin*, et dont les gîtes, aujourd'hui nombreux en Europe, n'avaient point encore été découverts. Il était réservé à la sagace intelligence d'un Allemand, Frédéric Böttger, d'en doter l'Europe.

Pour apporter plus de variété dans ce recueil, nous traiterons parallèlement tour à tour l'histoire de ces deux branches de la céramique moderne, la faïence et la porcelaine, et, laissant de côté cette fois pour y revenir plus tard tout ce que nous avons à dire sur l'histoire des origines de la porcelaine en Italie, nous commencerons aujourd'hui par l'Allemagne et par Frédéric Böttger notre série de notices sur la porcelaine européenne. Nous avons le rare avantage de tenir ici un véritable inventeur, et de connaître la plus grande partie des circonstances qui entourent sa découverte.

Le docteur Gustave Klemm a publié sur Böttger, en 1841, un livre intéressant, mais qui fourmille de détails romanesques qui font plus d'honneur à l'imagination de leur auteur qu'à son jugement; c'est un guide peu sûr. Nous nous en tiendrons aux documents nouveaux qui nous sont fournis par M. le docteur Graesse, savant philologue et critique plein de goût, aujourd'hui conservateur du musée céramique de Dresde. M. Graesse a découvert récemment dans les archives du musée royal le manuscrit original d'un rapport à Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, « sur les nouvelles manufactures fondées dans les États héréditaires du Roi depuis l'origine de leur établissement jusqu'à ce jour, » daté du mois de mai 1717, qui abonde en détails nouveaux et permet de rectifier bien des erreurs. Ce précieux document, qui n'a pas moins de 281 pages in-4°, écrit du vivant de Böttger par son beau-frère J. M. Steinbrück, inspecteur de la fabrique de Meissen, est la source la plus certaine à laquelle on puisse avoir recours pour l'histoire des premiers développements de la fabrication de la porcelaine en Saxe.

Jean-Frédéric Böttger né à Schleiz, dans le Voigtland, le 5 février 1682, était fils de Jean-Adam Böttger, maître des monnaies de cette ville. Il perdit son père très-jeune, et sa mère, qui habitait Magdebourg où elle s'était remariée, le plaça en 1696, c'est lui-même qui nous a conservé ces détails, chez le pharmacien Zorn, de Berlin, pour y étudier la médecine. A cette époque, où la médecine chimique avait de nombreux partisans, et malgré la forte dose de charlatanisme qui y régnait, les officines de pharmacie étaient en Allemagne d'excellentes écoles. Böttger fut un des plus actifs au laboratoire, fit de nombreuses expériences, mais ne tarda pas à tomber dans toutes les rêveries de

l'alchimie. Il avait reçu de l'apothicaire Köpke un livre sur la pierre philosophale, et il se mit à en chercher la formule dans le laboratoire même de son patron. La connaissance qu'il fit d'un moine grec du nom de Lascaris, qui habitait alors Berlin, décida de sa vocation. Ce Lascaris, au rapport de Schmeider (*Histoire de l'Alchimie*), fut un des cinq adeptes qui possédèrent certainement l'art de faire de l'or, et on prétend que Böttger en reçut un peu de poudre transmutatoire. Quoi qu'il en soit, le jeune apprenti eut bientôt la réputation d'avoir, à plusieurs reprises, accompli le grand œuvre et changé en or l'argent et le mercure. Le grand Leibnitz lui fit le dangereux honneur de parler de lui, sur ouï-dire, il est vrai, mais comme d'un homme extraordinaire, dans les *Miscellanea Berolinensia*. Il y avait à cela de grands périls. La croyance dans l'alchimie, ou plutôt *la soif de l'or*, était loin d'être éteinte en Allemagne, et le pays était hérissé de châteaux forts où les princes ne se faisaient aucuns scrupules d'enfermer les adeptes pour les faire travailler à leur profit, quitte à les faire pendre ensuite s'ils étaient trompés dans leurs désirs, ce qui ne manquait jamais d'arriver. Un Frédéric de Wirtemberg martyrisa et fit mourir ainsi beaucoup de philosophes hermétiques, et le duc Jules de Brunswick avait fait rôtir dans une cage de fer une femme alchimiste qui n'avait pu réaliser ses promesses. Le moindre des dangers que pouvait courir celui qui passait pour être possesseur d'un pareil secret, était d'être assassiné par son plus intime ami, toujours tenté de le lui dérober.

Frédéric Ier, qui venait de prendre le titre de roi de Prusse, fit rechercher le jeune adepte, qui jugea prudent de prendre la fuite, dans la nuit du 20 octobre 1701, et de se réfugier à Wittemberg pour y terminer, disait-il, ses études de médecine. Mais la cour de Brandebourg réclama immédiatement Böttger, qui préféra se mettre sous la protection spéciale de l'électeur de Saxe, alors fort occupé aux affaires de son royaume de Pologne, et, comme il n'était pas sujet brandebourgeois, il ne fut pas livré. Conduit à Dresde, le lieutenant du roi, prince de Furstemberg, fit travailler Böttger, en secret, avec quelques personnes dans le *Goldhause*, ou Maison de l'Or, ainsi appelée du laboratoire où le vieil électeur Auguste, sur la fin du XVIe siècle, avait longtemps travaillé au grand œuvre avec David Benther et Sébald Schwerzer, celui-là même qui avait assassiné son ami Siebenfreund pour lui dérober ses manuscrits.

On voit ici se renouveler pour Böttger les mêmes péripéties d'engouement et de persécution qu'avaient traversées avant lui tant d'adeptes ses prédécesseurs. Transporté en février 1702 au château de Königstein, où il se refusa absolument à faire quoi que ce soit, il fut ramené à Dresde, gardé à vue et traité comme un prisonnier d'État; il y fit cependant la connaissance du mathématicien Ehrenfried-Walter Tschirnhaus, et reprit avec lui, mais sans aucun succès, ses travaux d'alchimie. Surveillé par des hommes qui le regardaient comme un charlatan, le célèbre métallurgiste de Ohayn entre autres, Böttger craignit un

moment d'avoir lassé la crédulité du roi, eut peur enfin, et, en juin 1703, prit la fuite en Autriche. Rattrapé à Ems, sur les bords du Danube, dans la Basse-Autriche, par un major saxon qui avait été dépêché à sa poursuite, il fut ramené de nouveau à Dresde et traité avec plus de rigueur qu'auparavant.

Böttger eut le talent d'entretenir encore les illusions du roi par de vaines promesses. Enfermé au château d'Albrechtbourg, près de Meissen, où il resta plus d'un an, puis de nouveau à Königstein, d'où il tenta de s'évader sans succès, il fut reconduit à Dresde en septembre 1707. On mit à sa disposition une maison et un laboratoire dans le bastion dit de Vénus, qui occupait l'emplacement où est maintenant cette belle terrasse qui domine l'Elbe. Là il lui fut enjoint de fabriquer, dans un bref délai, l'or potable, unique désir du roi, et l'inévitable menace de pendaison fut jointe à cet ordre. On a conservé sa date, il est du 17 octobre 1707.

Il n'y avait pas de temps à perdre : pour éviter ce dénouement vulgaire, Böttger fit de nécessité vertu ; on lui demandait l'or potable, il trouva la porcelaine au passage et s'en saisit pour conjurer l'orage. On croit que la découverte est de ce même mois d'octobre 1707, tant il eut hâte de jeter une proie à son singulier Mécène.

Il y aurait peut-être lieu de s'étonner de trouver de semblables détails, qui nous reportent aux temps barbares, à la cour du brave et galant Auguste *le Fort*, si connu par ses faiblesses, la plus magnifique et la plus élégante d'alors après celle de Louis XIV ; mais la Saxe n'était pas la France. Nous avons dit que le laboratoire de son aïeul, surnommé le Pieux, *l'œil, la tête et le cœur de l'empire*, puissant prince qui avait laissé dix-sept millions d'écus dans ses coffres, touchait au palais. L'alchimie était dans la famille une tradition à laquelle n'avait pas échappé l'amant de la belle comtesse Aurore de Königsmarck. Pour sauver ses États héréditaires, il venait de signer sa déchéance de ce royaume de Pologne qu'il avait si chèrement acheté, et l'or pouvait être une dernière ressource pour le ressaisir. La porcelaine n'était probablement pas ce qu'il eût le mieux aimé, mais elle suffit pour sauver la vie de Böttger, et constatons à la gloire de cette découverte, qui fit tant de bruit en Europe, qu'elle contribua à bannir la passion de la pierre philosophale des petites cours d'Allemagne où elle était généralement cultivée, et ouvrit à la chimie technique une voie meilleure d'investigations.

Böttger a peut-être dû la première pensée de diriger ses recherches du côté de la céramique à Tschirnhaus, qui s'était occupé un moment de l'imitation de la porcelaine de Chine en 1699. On conserve, dans la huitième division du musée céramique de Dresde, deux petits vases blancs sans couverte, mélange de verre et de phosphate de chaux, qui sont attribués à ce mathématicien de quelque célébrité. Peut-être aussi, dans l'essai des terres, ne cherchait-il que l'imitation de la faïence de Delft, qui le préoccupa, comme nous le verrons bientôt. Cette

vaisselle, très-répandue alors, faisait sortir beaucoup d'argent du pays. Ce qui paraît le plus probable, c'est que Böttger a trouvé la porcelaine en cherchant à fabriquer des creusets, pour ses opérations d'alchimie, avec les terres feldspathiques, assez nombreuses, qui se trouvent en Saxe. On peut faire, à ce sujet, bien des suppositions; l'inventeur lui-même pouvait seul nous renseigner sur ces particularités de sa découverte, et il ne l'a pas fait. La date non plus n'est pas précise; mais ce fut certainement avant le 6 janvier 1708, puisque nous savons qu'à cette époque un certain docteur Bartholomai fut engagé par l'administration au titre formel d'*aide pour la fabrication de la porcelaine*.

Quelques écrivains allemands ont voulu disputer à Böttger la découverte de la porcelaine pour en faire honneur à Tschirnhaus; mais le rapport de Steinbrück, que nous avons mentionné plus haut, dit positivement, page 48 : « Quel que soit le procédé chimique au moyen duquel Böttger a trouvé sa por- « celaine, il n'en reste pas moins certain qu'il y est parvenu avant Tschirnhaus, « bien que celui-ci ait commencé ses recherches neuf ans avant lui. De plus, « il est indubitable qu'il est plus habile chimiste. » Et il ajoute que la porcelaine de Saxe, la rouge comme la blanche, possède toutes les qualités de la porcelaine des Indes, c'est l'expression dont il se sert, et qu'elle est même plus facile à décorer; mais il ne place la découverte de la blanche qu'en 1710. « Le « nom de porcelaine rouge ou de vaisselle de jaspe lui vient, dit le rapport, « de son aspect extérieur qui est généralement rouge-brunâtre. Dans le com- « mencement beaucoup de pièces furent trouvées, au sortir du four, couvertes « d'un voile gris cendré, qui disparaissait au polissage et qui venait d'une « mauvaise conduite du feu. Du reste ces pièces grises ne sont pas d'un aspect « désagréable lorsqu'elles ont été polies avec des parties grises réservées; « elles n'en paraissent que plus rares, et ressemblent plutôt à une pierre na- « turelle qu'à une composition. »

Cette porcelaine rouge est très-intéressante : polie et achevée au tour du lapidaire, elle est aussi dure que le jaspe. On peut la diviser en trois classes : la première d'un rouge-brun uni, tirant quelquefois sur le jaune, restée brute ou polie; — la seconde ornée de reliefs avec des anses, des boutons et des goulots façonnés, réservés mates au polissage, et qui sont de couleur rouge-brun ou gris-cendré; et la troisième enfin, à laquelle on paraît s'être arrêté plus longtemps, recouverte d'une pellicule noire qu'on pouvait également réserver sur les reliefs, comme dans la précédente, en dépouillant le fond qui redevenait rouge; elle formait une sorte de poterie laquée, d'un aspect nouveau, qui eut alors le plus grand succès; elle est fort rare. Elle était fabriquée avec une terre rouge des environs de Meissen. C'est certainement la première en date et celle qui fut fabriquée d'abord en plus grand nombre, en raison des difficultés que présentait, à l'origine, la cuisson de la porcelaine blanche dans des fours mal organisés. C'est avec raison qu'on lui a conservé le nom de *porce-*

laine de Böttger; elle lui appartient exclusivement : c'est aussi celle qui paraît avoir été l'objet de ses préférences ; peut-être se rappelait-il qu'elle lui avait sauvé la vie. Il se servait pour la terminer des lapidaires du pays. Les premières furent confiées aux orfévres, montées en or ou en argent, garnies de filigranes et de pierres précieuses, dorées et ornées de mille manières. Outre les formes chinoises, qui étaient les plus usitées, il donna lui-même des modèles nouveaux décorés de reliefs ingénieux, et s'inspira quelquefois des formes de la céramique antique, italienne, arabe et persane.

Plus tard, lorsque la fabrication de la porcelaine blanche eut pris un développement considérable, on trouva plus économique de faire terminer la porcelaine rouge, à couverte noire, par des ouvriers venus de Bohême, habiles à la taille des cristaux. Engelhardt, un des premiers qui ait écrit sur la porcelaine de Saxe, estime, comme cela nous paraît probable, que sa fabrication cessa vers 1730. Gustav Klemm assure, mais sans donner aucune preuve à l'appui de son opinion, qu'elle fut continuée jusqu'en 1756.

Cette porcelaine ne porte aucune marque, et disons-le, pour ne pas entretenir plus longtemps l'illusion de nos lecteurs, comme beaucoup de poteries chinoises, et des plus belles, elle n'est pas translucide; elle a la densité, la solidité; elle résiste aux plus hautes températures ; mais ce n'est, à proprement parler, qu'un grès. On ne s'avisait pas autrefois de toutes ces subtilités; mais comme cette poterie a toujours porté le nom de porcelaine, qui lui fut donné par ses inventeurs eux-mêmes, nous n'avons pas cru, dans ce récit purement historique, qu'il y eût une bien grande nécessité de débaptiser ces charmants colifichets pour les faire passer sous les fourches caudines d'une nomenclature scientifique rigoureuse : nous continuerons donc à lui donner ce nom dans ce qu'il nous reste à dire.

Ce premier succès, néanmoins, réveilla l'énergie de Böttger. Il y avait beaucoup à faire : organiser les fours, arrêter les formes, instruire et dresser les ouvriers; son activité suffisait à tout. En 1710, il avait déjà en magasin une quantité considérable de porcelaine rouge, montée et décorée avec soin, qui fut portée et mise en vente à la foire qui se tenait à Leipzig pendant les fêtes de Pâques : rendez-vous de plaisirs et d'affaires, où l'on accourait de toutes les parties de l'Allemagne, elle était à la fois, pour l'industrie, une exposition et un marché.

Böttger avait estimé sa pacotille trois mille cinq cents thalers; on en vendit pour deux mille. C'est son beau-frère Steinbrück qui nous a conservé ces détails.

La fabrication de la porcelaine blanche paraît avoir demandé beaucoup plus d'études et de précautions; elle présentait un plus grand nombre d'obstacles à vaincre. Les premières pièces, cuites probablement en même temps que la porcelaine rouge, se tordaient et se déformaient au four. Les défauts qu'il était facile de faire disparaître dans l'une au moyen du polissage au tour, étaient irréparables dans l'autre, et si l'on peut tirer quelques inductions de ces défor-

mations elles-mêmes, qui sont attestées par des témoignages du temps, peut-être Böttger n'en était-il encore qu'à des essais de porcelaine artificielle.

Il est fait mention de la porcelaine blanche, pour la première fois, dans un mémoire que Böttger adressa lui-même au roi le 28 mars 1709. On sait qu'il en présenta des échantillons, en avril et en novembre de la même année, à la commission chargée d'examiner les travaux, et que dix-sept pièces de ce genre figuraient dans l'assortiment exposé à la foire de Leipzig de 1710, dont nous venons de parler. On désignait notamment, parmi elles, cinq petites tasses sans couverte. Ces dix-sept pièces n'étaient pas destinées à être vendues.

Le kaolin d'Aue, appelé aussi *terre de Schnorr*, était déjà connu en 1710. Nous faisons grâce à nos lecteurs de la légende attachée à sa découverte ; comme toutes les légendes, elle ne supporte guère la critique. Il ne fut employé généralement que beaucoup plus tard : on se servait alors d'une argile blanche de Colditz, seule ou mélangée. On para peu à peu à la déformation des pièces par une surveillance plus attentive du feu ; mais elle ne disparut entièrement qu'après 1716, lorsque le kaolin d'Aue fut exclusivement employé. En somme, tout ce qui touche aux premiers débuts de la porcelaine blanche reste obscur dans les documents qui nous ont été conservés, ou n'est formulé qu'en des termes beaucoup trop vagues pour qu'on puisse fixer rien de bien précis.

Pendant que Böttger, tout entier à la fabrication de la porcelaine rouge, continuait des essais de la blanche, le château d'Albrechtsburg à Meissen était aménagé de façon à recevoir une Manufacture royale de porcelaine : elle y fut installée le 6 juillet 1710. Toutes les précautions imaginables furent prises pour assurer le secret des manipulations, et l'exportation des terres fut sévèrement interdite. Böttger fut nommé directeur spirituel de la fabrique ; car on ne lui avait pas encore rendu son entière liberté : trop d'intérêts étaient attachés à sa conservation pour qu'on voulût se fier à la mobilité de son caractère. Une autre direction, composée du conseiller Nhemitz et du secrétaire Matthiæ, siégeait à Dresde, et ces deux pouvoirs étaient loin de toujours s'entendre. En 1711, le roi réduisit les attributions de Nhemitz aux seules affaires contentieuses, et Böttger fut chargé de la direction de tout le reste ; mais il fut bientôt entouré et fatigué par deux ou trois commissions réunies successivement et toujours à sa demande, si on en croyait le texte de leur nomination. Pour s'en délivrer, Böttger offrit sa démission au roi le 3 mars 1712, et présenta pour lui succéder le mari de sa sœur, Jean-Melchior Steinbrück, de Frankenheusen, qu'il avait fait venir auprès de lui depuis longtemps déjà, et qui était attaché à la manufacture en qualité d'inspecteur ; mais, soit qu'il n'eût pas agi sérieusement, soit toute autre raison, le roi, que cette démission embarrassait, renvoya sa décision à cet égard à son retour de Carlsbad, où il devait se rendre : il n'en fut plus question depuis.

La fabrication de la porcelaine blanche ne marchait que lentement cepen-

dant, et ce ne fut qu'en 1713 qu'elle put faire une apparition sérieuse à la foire de Leipzig, ce rendez-vous général du beau monde allemand. Au mois de mai 1717, date du rapport que nous suivons, l'oxyde de cobalt, la couleur bleue, ce *smalt* que Böttger promettait déjà en 1709, et qui paraît lui avoir coûté beaucoup de recherches, n'était point encore trouvé, quoi qu'en ait pu dire son premier ouvrier, Mehlhorn, qui s'était vanté d'en posséder la recette dans la *Gazette des Postes :* « On n'a jusqu'ici décoré la porcelaine blanche, dit Steinbrück, qu'avec des couleurs d'émail au vernis (*mastix*); on l'a ornée avec l'or « et l'argent et aussi avec des applications en relief, figures, fleurs et feuillages « d'une grande richesse; c'est ainsi qu'on peut y fixer des armoiries, des lettres « et des personnages, et qu'elle peut être disposée de la manière la plus extraor« dinaire et la plus curieuse. » Le rapporteur entend sans doute, par ces derniers mots, les fleurs délicates dont on faisait des bouquets, des girandoles et des lustres, et qui serpentaient de la façon la plus hardie sur la panse des écuelles et des vases, et par celui de *mastix* une préparation gommeuse que l'on mélangeait aux couleurs vitrifiables pour en faciliter l'application.

Mais beaucoup d'autres projets fermentaient dans l'imagination de Böttger; on peut s'en faire une idée par les promesses (il n'en était pas avare) qu'il faisait tour à tour au roi et à la commission.

Placé dans un pays qui renfermait de grandes richesses minérales, il ne voulait négliger aucun des éléments que la nature avait placés entre ses mains. A la commission il promettait (1) de donner un charme tout particulier à la vaisselle de jaspe par des applications d'or et d'argent travaillées à l'aide de l'eau-forte et de l'eau régale; — de perfectionner la méthode suivie jusqu'à ce jour pour l'extraction des métaux, de manière à en diminuer les frais d'une façon notable; — de préparer une liqueur pour la conservation des cadavres, qui ne devait coûter qu'un *gros* la livre; — de fabriquer l'outremer avec des matériaux pris dans le pays; — de faire de l'ambre artificiel qu'il serait impossible de distinguer du véritable. La fabrication du borax, celle de l'oxyde de cobalt et de l'indigo artificiel, le perfectionnement de la distillation, une poudre à poudrer nouvelle, étaient autant de choses qui rentraient dans ses projets.

Il avait établi à Dresde une fabrique de faïence dans le genre de celle de Delft, pour laquelle il avait fait venir de Hollande des émailleurs habiles dans la conduite du feu, et un ouvrier tourneur de vases de Berlin, du nom d'Eggebrecht, qui racheta l'établissement pour son compte en 1718, à vil prix, après que le Roi y eut dépensé plus de 8,000 thalers. Cet Eggebrecht, qui peu de temps après partit pour Moscou, y fonda peut-être cette manufacture de porcelaine dont l'existence est restée douteuse.

C'est Böttger qui eut le premier l'idée des figurines en porcelaine, et, lorsque la mort est venue le prendre, il avait déjà fait commencer les pièces d'un jeu

(1) Mémoire de Böttger du 13 avril.

d'échecs; on ne cite de cette suite qu'une reine et deux rois, l'un vêtu à l'allemande et l'autre en costume romain.

Il faisait au roi (1) d'autres promesses plus capables de le séduire et de contenter son goût pour la magnificence; outre la porcelaine blanche revêtue d'une couverte égale à la plus belle porcelaine des Indes, il s'engageait à composer des pâtes colorées plus belles et plus dures que le porphyre, avec lesquelles on pourrait exécuter de grands vases d'une durée éternelle et du plus brillant poli; — un genre nouveau de verre massif qui servirait à fabriquer des objets précieux; — des creusets ou bassins de fusion pour les verreries, aussi bons que ceux de la Hesse. Enfin, dernière tentative du prodigue monarque, par un contrat de l'année 1717, qui s'est conservé dans les archives de la collection de Dresde, Böttger s'engageait envers le roi à faire encore cette année de nouvelles expériences pour retrouver l'*arcanum universale*, la pierre philosophale! J'estime que la foi du chimiste était restée, sur ce sujet, moins persistante que celle du souverain. Cependant Steinbrück, dans son long rapport, qui n'est qu'une apologie de la conduite de Böttger, ne semble pas mettre en doute qu'il ait possédé le secret de faire de l'or. Il raconte, à cette occasion, qu'avant de venir en Saxe il envoya au roi, qui se trouvait alors en Pologne, un échantillon de son *universale*, avec lequel le médecin de Sa Majesté fit une expérience qui réussit complétement, et qu'à son arrivée à Dresde, c'était alors de mode de porter des épées à poignées en or, Böttger donna au lieutenant du roi trois onces et demi d'or en lingot pour en faire faire une. Irmenger, l'orfévre de la cour, qui avait été chargé de l'exécuter, lui avait lui-même certifié le fait. Le crédule historien ajoute, il est vrai, que la boîte qui contenait la précieuse poudre lui fut dérobée à Berlin avant son départ.

A la suite de ces travaux heureux, Böttger, nommé conseiller des mines, anobli (Steinbrück fait toujours précéder son nom de la particule *von* dans la seconde partie de son rapport au roi), créé baron suivant d'autres, ne devait pas jouir longtemps ni de sa fortune ni de la liberté qui lui avait été rendue. Sans tenir compte d'une diminution de forces prématurée, livré sans mesures, dans les dernières années de sa vie, à tous les genres de plaisirs, il mourut le 13 mars 1719, après une très-courte maladie, à l'âge de trente-sept ans.

Böttger peut être considéré comme le dernier des capitaines d'aventure de l'art industriel qui ait fait fortune. Esprit chimérique, mais expérimentateur heureux, sans principes et sans but vraiment scientifique dans ses recherches, il n'a laissé ni une idée ni une théorie qui mérite de prendre place dans l'histoire de la science; mais il aura rencontré la porcelaine, et le succès de cette heureuse découverte, qui prit feu comme une traînée de poudre partout, en Allemagne, en France et en Angleterre, le place à la tête du seul mouvement industriel du XVIIIe siècle.

(1) Mémoire au roi du 28 mars 1709.

Auguste II ne doit point être séparé de son *alchimiste* dans le tribut d'éloges qui lui revient pour la découverte de la porcelaine. Mécène généreux, quoique intéressé, s'il eût poussé moins loin la passion pour la céramique, la Saxe nous eût laissé des productions moins parfaites. Il ne crut pas déroger en mettant lui-même ses royales mains dans la pâte, comme nous le verrons tout à l'heure; il avait pour lui le souvenir d'un de ses aïeux du XVI[e] siècle, passionné pour l'art du tour, qui s'y oubliait un jour jusqu'à laisser une partie de sa longue barbe engagée dans son instrument. C'est à Auguste II que l'on doit l'immense collection de porcelaine de la Chine, réunie à grands frais dans le palais dit du Japon à Dresde. L'histoire lui a même reproché comme une insigne folie d'avoir échangé un jour avec le roi de Prusse Frédéric-Guillaume (1) douze vases de la Chine contre son plus beau régiment de dragons, et cela au moment le plus vif de sa lutte contre Charles XII, à une époque où les soldats lui étaient si nécessaires et pour des intérêts bien autrement sérieux.

Immédiatement après la mort de Böttger une commission fut nommée (25 avril 1719) pour examiner les comptes de son administration, qui furent trouvés dans un grand désordre, et trois mois plus tard cette commission, dont le D[r] Nehmitz paraît avoir été l'âme, fut chargée de la direction supérieure de la manufacture de Meissen. Les choses ne tardèrent pas à changer de face : on y introduisit une économie mieux entendue, plus d'ordre dans les travaux, moins de recherches nouvelles, une activité commerciale plus grande, et l'entreprise, grâce à la vogue de ses produits, donna vite des bénéfices. Une administration moins exclusive permit d'appeler quelques hommes habiles, Jean-George Herold, d'Iéna, entre autres, chimiste distingué, qui fut enlevé à la naissante manufacture de Vienne. Les perfectionnements apportés par Herold dans toutes les branches de la fabrication de la porcelaine paraissent avoir été considérables, et il peut être regardé, après Böttger, comme l'un des fondateurs de cette industrie en Saxe.

La terre de Colditz, que l'on avait toujours employée, concurremment et de préférence au kaolin d'Aue, fut mise de côté et ce dernier exclusivement adopté; les émaux des peintres furent améliorés par l'artiste Stelzel, chargé de les préparer. Herold trouva des bleus et des rouges qui résistaient aux plus hautes températures, perfectionna l'application des ors qui ne furent employés qu'avec beaucoup de discrétion jusqu'en 1726. Cette opération était confiée alors à un orfévre de Dresde du nom de Funke.

Au mois de septembre 1720, on fit des essais de couverte brune et noire sur la porcelaine blanche, qu'on ne tarda pas à abandonner; cette innovation

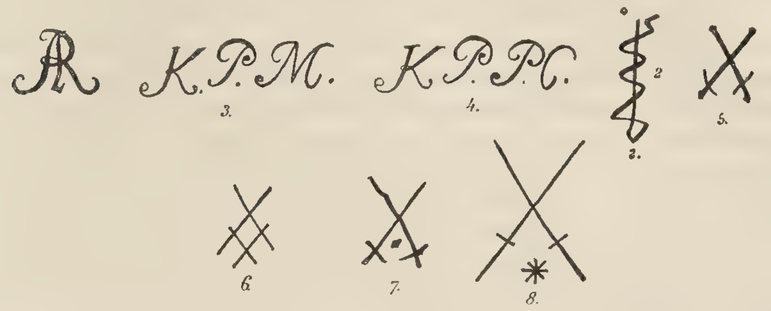
(1) Frédéric-Guillaume I[er], tout entier à l'organisation militaire de la Prusse, méprisait les arts; il vendit les meubles et les objets précieux laissés par son père, chassa les artistes de ses États, et fit Gundling, une espèce de bouffon, président de l'Académie des sciences de Berlin.

n'eut pas de succès auprès du public. Enfin, en 1721, on exécuta pour la première fois de grands vases dont Auguste II voulut tracer lui-même les modèles; on n'avait encore fabriqué jusqu'à cette époque que des services de thé, des vases et de menus objets peu importants.

La porcelaine de Meissen formait alors trois catégories : la première, la plus belle, était seule décorée par les artistes attachés à l'officine royale, les deux autres étaient vendues blanches; on en sentit bientôt les inconvénients. Des spéculateurs achetaient les porcelaines inférieures, qu'ils faisaient décorer et qu'ils revendaient chèrement au public pour des produits originaux, au grand préjudice de la réputation et des intérêts de la manufacture. — Un fait analogue s'est reproduit chez nous, il y a une trentaine d'années, lorsque, par une économie mal entendue, M. Brongniart vendit les rebuts du vieux blanc de Sèvres, pâte tendre, qui encombraient les greniers de la manufacture. Le commerce fut inondé alors de produits inférieurs, en pâte tendre, décorés dans le style ancien, mais que l'on savait relever par quelques particularités piquantes, et qui servent encore aujourd'hui à tromper les demi-connaisseurs. — Plus soigneuse de ses intérêts, la fabrique de Meissen réclama et prévint le public de la fraude par des avis insérés dans les journaux du temps. A partir de 1725 la troisième qualité ne fut plus mise dans le commerce, et, en 1740, il fut arrêté qu'on ne laisserait pas sortir la qualité moyenne sans l'avoir décorée préalablement d'une façon sommaire.

Des précautions d'un autre genre furent prises pour distinguer la porcelaine de Meissen des nombreux produits du même genre qui ne tardèrent pas à circuler dans le commerce. Le besoin d'une marque se fit sentir dès l'année 1712. A cette époque, un ouvrier de la verrerie de Dresde était parvenu à fabriquer, avec une espèce de verre laiteux, d'un aspect trompeur, des services de thé décorés de peintures, qu'il vendait facilement pour de la porcelaine nouvelle, encore peu connue. La direction fit marquer en dessous les deux pièces principales de chaque service, la théière et le pot au lait, des lettres K. P. M., initiales des mots : *Königlichen-Porzellan-Manufactur* (manufacture royale de porcelaine); ces lettres étaient tracées en bleu sous la couverte. Mais Steinbruck s'aperçut bientôt que cette marque pouvait également s'appliquer aux fabriques de Kohler et de Kempe, et il y substitua celle de M. P. M. (*Meissner-Porzellan-Manufactur*). Le monogramme aux initiales entrelacées du roi : A R (*Augustus rex*), paraît n'avoir été appliqué dans la première période qu'aux pièces destinées à l'usage du souverain ou sur celles qu'il donnait en présent. Une espèce de thyrse, de caducée ou de fouet fut adopté ensuite et servit jusqu'en 1722 à marquer les pièces ordinaires livrées au commerce. C'est à ce moment qu'on adopta la marque des deux épées électorales, pièces principales du blason de la maison de Saxe, qu'elle seule pouvait employer, et qui devinrent la marque définitive des porcelaines fabriquées en Saxe.

Les marques ont très-peu varié à Meissen dans le cours d'une aussi longue fabrication. C'est à peine si l'on peut ajouter à celles que nous donnons ici,



celle, du reste très-rare, tracée en or, qui représente un carré divisé en quatre par deux ligues terminées par un point qui tombent perpendiculairement l'une sur l'autre, que M. le Dr Graesse attribue à Herold, et les lettres I. M. B, les deux premières placées à la pointe des épées et la troisième sous les poignées, initiales présumées du nom de l'*arcaniste*. Quelques autres signes paraissent tout à fait accidentels et sans intérêt particulier.

Les artistes attachés à la manufacture sont restés inconnus pour la plupart; la désertion de quelques-uns a seule fait conserver leurs noms, on les trouvera signalés plus loin. On sait qu'en 1731 l'*arcaniste* George Schubest, c'est ainsi que l'on désignait celui qui avait le secret et dosait les matières premières employées, présidait aux travaux en compagnie de Samuel Stelzel, qui est qualifié de premier maître des ouvriers.

La manufacture de Meissen, restée sous la direction de la commission nommée plus haut, jusqu'au 15 janvier 1729, passa ensuite dans les attributions de l'administration domaniale supérieure, et, en 1731, directement entre les mains du roi Auguste II. C'est à cette époque que remonte une série de rapports conservés encore aujourd'hui dans les archives du musée céramique de Dresde, où les directeurs des travaux avaient reçu l'ordre de consigner et de décrire avec soin chaque expérience nouvelle : ces rapports étaient remis au roi.

Il est difficile de déterminer, d'une façon bien précise, le caractère des porcelaines fabriquées sous le règne d'Auguste II, une fois la marque des deux épées adoptée ; une plus grande simplicité de formes et la sobriété de la dorure doivent sans doute les distinguer; les insectes, les oiseaux et les fruits employés comme éléments de décoration, des batailles dans le goût de Rugendas, doivent appartenir à cette époque, ainsi qu'une légère broderie en relief placée sous la couverte. L'ornementation des grandes pièces et des vases, empruntée le plus souvent aux détails architectoniques de l'époque, conserve un ressouvenir du style Louis XIV allemand, moins tourmenté que l'ornementation capricieuse mise à la mode, plus tard, par Nilson et d'autres artistes.

L'avénement d'Auguste III à la double souveraineté de Pologne et de Saxe, en 1733, marque dans la fabrication de la porcelaine un mouvement beaucoup plus facile à saisir. Ce prince, qui marchait en apparence sur les traces de son père, était loin de posséder les quelques qualités sérieuses qui distinguaient Auguste II. La futilité de sa vie est telle que l'on peut y infuser sans exagération, et à forte dose, l'histoire de la porcelaine de Saxe tout entière. Physionomie épaisse et sans esprit, il se ruinait en musique, en tableaux et en magnificences de tous genres, sans y rien comprendre. C'est sous son règne, cependant, qu'ont été réunis les chefs-d'œuvre qui peuplent la galerie de Dresde, la Madone de Saint-Sixte de Raphaël, la Nuit et le Saint-Georges du Corrége, la grande Vierge d'Holbein, achetée à Venise par Algarotti; et toute la galerie de Modène, qui contenait des merveilles, acquisition faite à une époque où les finances du roi étaient dans un état déplorable.

Le prodigue comte de Brühl, qui ruinait la Saxe et la gouvernait sous le nom d'Auguste III, appelait de toutes parts des objets d'art et des artistes pour amuser et illustrer cette petite cour remplie de bâtards, de maîtresses, de danseuses et de bouffons. Oubliés pour la plupart comme ils le méritaient, les portraits de beaucoup de ces personnages ont été conservés, et on peut avoir une idée du cercle qui entourait le roi-électeur en pénétrant dans la salle du musée de Dresde où l'on a rassemblé les pastels, un peu pâlis, de la Rosalba Carriera. Ils sont là tous réunis : Auguste III, dit le Magnifique, préside l'assemblée, énorme de corps, la face haute en couleur, placé entre la charmante danseuse Barberina, qui devint plus tard comtesse Cocceji, et la Mingotti, *prima donna cantante;* on y remarque le jeune Raph. Mengs et son père Ismaël, le comte Algarotti, le beau chanteur Annibali, favoris de toutes les dames, le vieux comte Hoffman, et une foule de femmes et de courtisans poudrés, couverts de dentelles et de mouches, parmi lesquels il faut cependant nommer le jeune Maurice de Saxe, fils de la comtesse Aurore de Königsmark, un futur maréchal de France, et la belle Orzelska, sa sœur, qui fut le premier amour de Frédéric le Grand.

Quelques-uns des artistes en titre d'office de la cour de Saxe sont loin d'être sans mérite : outre Raph. Mengs, que nous venons de nommer, il y avait Antonio Canale et Belotto, son neveu, Louis de Silvestre, d'une famille d'artistes français très-connus, Diétrich et son maître Alex. Thièle, le peintre des fêtes de la cour, Schœnau, Schmidt le graveur, Liotard, surnommé *le peintre turc*, et enfin la Rosalba Carriera, qui fut le Van Dyck de cette frivole pléiade : Auguste III, qu'elle savait égayer par son esprit, avait pour elle une amitié particulière.

Frédéric II, qui envahit Dresde deux fois, et dont l'humeur philosophique, pour ne pas dire plus, ne respectait guère ces monarchies gouvernées par des cotillons, avait donné à Auguste III le plaisant surnom de *Roi de porcelaine.*

Ce n'était pas sans raison, car il paraît en avoir poussé le goût jusqu'à la manie. Son premier ministre, le comte de Brühl, qui avait aussi sous ses ordres immédiats la manufacture de Meissen, la dirigeait, pour lui plaire, dans une voie excessive, mais dont on l'absoudrait facilement s'il n'y avait que ce seul reproche à lui faire, puisqu'après tout, il contribuait à doter la Saxe d'une industrie considérable. Sous ce règne, on établit à Meissen des écoles de dessin, dirigées successivement par Schœnau et Diétrich. Un sculpteur célèbre, Kandler, fut appelé pour modeler la terre à porcelaine dans des proportions inusitées jusqu'à ce jour, et qui n'ont pas été suivies plus tard. C'est à lui que l'on doit cette suite de grands animaux de porcelaine blanche qui précède, comme une avenue de sphinx égyptiens, l'entrée du musée céramique de Dresde. Il y a là des éléphants et des rhinocéros, des singes, un ours qui lèche sa patte, un taureau qui combat un sanglier, et une suite de grands oiseaux, paons, hérons, pélicans, qui ne manquent ni d'énergie ni de caractère. D'après les ordres du roi, le même artiste devait modeler une suite des douze apôtres, grands comme nature, et il travailla pendant cinq ans, de 1751 à 1756, à une statue équestre colossale d'Auguste III, qui eût été sans aucun doute le nec plus ultra de l'art de la porcelaine, si jamais elle eût été terminée. Frédéric II, qui s'emparait de Dresde cette même année 1756, interrompit le travail, et les membres du roi de porcelaine furent dispersés : il n'en reste que la tête. Ces sortes de travaux, du reste, ne sont pas toujours d'une réussite heureuse. Les grands animaux, dont les spécimens sont fort rares en dehors du musée de Dresde, sont remplis de coups de feu qui les déparent; un seul des douze apôtres, saint Pierre, a été exécuté en porcelaine et se trouve dans la neuvième division du musée céramique. On ne savait pas surmonter le retrait inégal de la terre inégalement répartie, et les pièces modelées et cuites séparément devenaient d'un raccord impossible.

Comme tout était tourné à la porcelaine, les architectes étaient aussi occupés à lui élever un temple, bizarre édifice qui reçut le nom de *palais du Japon*, et dont un architecte français, Jean Boldt, a fait le portail. C'est là le côté excessif de l'engouement, mais il donne une idée parfaite de l'énergie qui était déployée dans les autres branches de la fabrication.

Kendler, talent souple et facile, attaché à la manufacture, de 1742 à 1763, l'enrichit d'un grand nombre de modèles, de services et de surtouts de tables, de vases ornés, qui sont de véritables tours de force d'exécution, et d'une foule de sujets gracieux, groupes et figurines, qui étaient reproduits par ses élèves avec une précision et une rare délicatesse de modelé. Le groupe du Faune et de la Faunesse passe pour une des bonnes productions de Kendler. On lui donne aussi le Tailleur du comte de Brühl, grotesquement accoutré, monté sur un bouc et sa femme sur une chèvre ; grandes pièces qui ne sont que bizarres, mais qu'il est fort rare de trouver anciennes; les portraits des deux fous de cour,

Joseph Fröhlich et le baron Schmidel, entouré de souris dont il avait une peur extrême ; — la composition si connue, du Mari et de la Femme assis sur un canapé et de l'Amant caché dessous, trahi par les aboiements du petit chien ; — la Joueuse de clavecin ; — les Danseurs ; — les cinq Sens ; — les quatre Parties du monde et les Éléments ; — le Miroir cassé ; — le Mariage à la mode ; — l'Escarpolette et la jeune Fille sur des échasses ; — le Pressoir ; — l'Enfant au berceau ; — l'Enfant au chien ; — le Nid de canaris, et enfin le Concert des singes : seize pièces, qui sont, dit-on, autant de caricatures des artistes, chanteurs et musiciens, du théâtre de la cour, sans compter les poussas à têtes branlantes, les carlins, les Kings-Charles et les chiens turcs. Il est probable que beaucoup de ces compositions, d'un style sensiblement différent, appartiennent aux élèves de Kendler.

C'est de l'année 1743 que datent les porcelaines décorées de sujets pagodes peints en or, mode qui ne paraît pas avoir duré très-longtemps.

Il serait difficile d'énumérer les mille riens charmants, boîtes, étuis, coffrets, flacons, vases et ustensiles de tout genre, créés à la manufacture de Meissen, sous l'empire de la fantaisie et de la mode, pendant cette belle période de son existence. Ils étaient répandus partout en Europe, recherchés avec avidité, à une époque où la France n'avait encore rien à opposer à ces brillants hochets.

Les fleurs de porcelaine ont été fabriquées en Saxe, avec une grande perfection et beaucoup de délicatesse. Elles servaient aux usages et aux décorations les plus variées. Le grand bouquet de Meissen que l'on conserve à Dresde, n'a pas moins de 4 pieds de hauteur. — Les lustres et les cadres de glace, ornés de fleurs, sont parmi les pièces les plus rares et du meilleur goût. Mais ce que nous avons vu de plus délicat, parmi toutes les pièces de Saxe qui sont passées sous nos yeux, c'est, sans contredit, ces belles assiettes creuses, sur lesquelles on semble avoir amoncelé des fleurs à pleines mains, mais où elles sont disposées avec un art charmant et une légèreté rare, coloriées de manière à faire illusion.

La fabrique de Meissen n'eut pas beaucoup à souffrir de la première occupation de Dresde par les Prussiens en 1745 ; elle ne fut que passagère, et un voyageur anglais, Jonas Honvay, qui la visitait, à son retour de Russie en 1750, rapporte qu'elle occupait alors plus de sept cents ouvriers : le moindre salaire était de 10 couronnes par mois. Elle était alors à son plus haut point de popularité et de développement, et les commissions y affluaient, non-seulement de tous les points de l'Europe, mais encore de l'Asie. Il n'en fut pas de même à la seconde invasion de la Saxe, pendant la guerre de Sept ans.

Frédéric II, en s'emparant de Dresde, où il devait se maintenir pendant toute la durée de la guerre (1756-1763), commença par faire main basse sur les porcelaines qui se trouvaient dans les magasins de la manufacture, à Meissen, à Dresde et à Leipzig, où elle avait un dépôt, et par les vendre pour une somme

de 500,000 francs, au baron Schimmelmann; la caisse, qui était riche, fut mise à contribution pour la somme de 260,000 thalers, 1,000,000 de francs environ, et il autorisa ses généraux à puiser comme lui dans les magasins. Le vieux Dessau, à lui seul, fit enlever cinquante caisses de porcelaines, choisies parmi les plus précieuses. La suspension des travaux dispersa les ouvriers, et les meilleurs artistes furent envoyés à Berlin, où l'on transporta aussi, pour la manufacture de Wegley, des masses énormes de kaolin d'Aue. Bref, Frédéric semblait vouloir ruiner complétement la manufacture, et il y serait arrivé si le conseiller Helbig, agent secret d'Auguste III, ne l'avait sauvée du naufrage en offrant de la prendre à ferme, ainsi désorganisée, pour une somme annuelle de plus de 200,000 francs, et en rachetant toutes les porcelaines vendues par Frédéric au comte Schimmelmann pour les préserver du discrédit que pouvait amener une pareille masse de produits jetés d'un seul coup dans le commerce.

Auguste III ne devait rentrer dans la capitale de ses États héréditaires, en 1763, que pour y mourir quelques mois après.

Cette seconde occupation de Dresde par les Prussiens trace une ligne de démarcation qui sépare le *vieux saxe* proprement dit, le saxe rococo et original, du saxe moderne. A son avénement, le nouvel électeur Frédéric-Chrétien donna Meissen à sa femme, et la direction de la manufacture fut confiée à une commission. En somme, comme la fabrication de la porcelaine avait été jusqu'alors une affaire lucrative, on fit des efforts pour la rétablir sur son ancien pied; mais la Saxe, qui avait pendant si longtemps donné le ton en Europe, en fut réduite, hélas! à appeler des artistes du dehors. Diétrich, qui fut chargé de la réorganisation de l'école de dessin de Meissen et de la direction artistique, avait échappé lui-même à l'influence de l'école du XVIIIe siècle, et une pointe de goût classique vint rompre la tradition du style tourmenté qui fait le charme principal de la porcelaine de Saxe. On imita tant bien que mal les biscuits de Sèvres; l'originalité disparut, et c'est à peine si l'on peut citer de cette époque quelques petites figurines ornées de dentelles qui sont encore d'un goût très-délicat.

De jeunes artistes saxons furent envoyés étudier dans les fabriques rivales; on fit venir de Vienne le peintre sur porcelaine Brecheisen; de Frenkental, un habile modeleur du nom de Luck, et un sculpteur, Michel-Victor Acier, fut engagé à Paris en 1764. Le graveur George Wille, qui était consulté en ces sortes d'occasions, nous a gardé le souvenir de cet engagement, dans son journal, où se lit la note suivante :

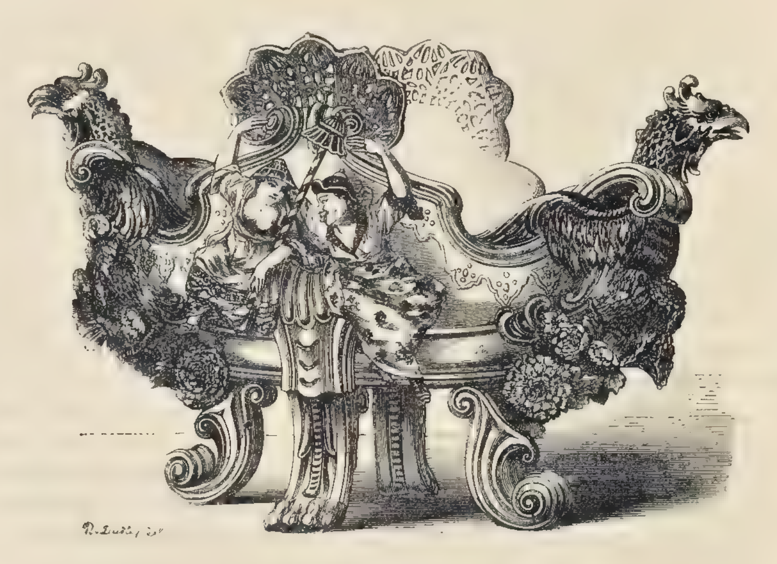
« 1764. — MM. Elsaser, Saxon, artiste de Meissen, et Acier, sculpteur, « m'étant venu prendre pour me mener à l'hôtel de Monville pour voir des « ouvrages en terre cuite qu'y a faits ce dernier, les directeurs de la fabrique « de Meissen m'ayant prié pour cela au nom de la cour de Saxe, je les ai exa- « minés et le crois capable de remplir la place qu'il doit avoir comme sculpteur-

« modeleur de leur fabrique. Je dois en donner un certificat que j'enverrai « à M. Diétrich, directeur de l'académie de Meissen. »

On doit à Acier le groupe de la mort du général Schewerin, le grand surtout de table, en biscuit, qui représente la conquête de la Crimée par Catherine II, et peut-être les imitations pompéïennes de la Marchande d'amours et autres groupes du même style. Il était encore employé à Meissen en 1782.

Sous le règne de l'électeur Frédéric-Auguste, en 1774, la manufacture de porcelaine passa entre les mains de son ministre, le comte Marcolini, qui l'administra jusqu'en 1814. Débordée par les industries rivales, la fabrication de Meissen ne fit que s'acheminer d'un pas rapide vers la décadence. En 1806 cessa l'exportation en Russie, qui avait jusqu'alors été une de ses principales branches de revenus, et la manufacture eut besoin de fortes subventions pour se soutenir. En 1814, le gouvernement russe, qui s'était emparé de la Saxe, se fit faire un rapport sur l'état de l'exploitation, qui constate qu'elle était alors en arrière d'un demi-siècle comme procédés de fabrication, sur les manufactures célèbres du reste de l'Europe.

La manufacture de Meissen a trop longtemps et trop abondamment produit au milieu de vicissitudes diverses, pour qu'on ne remarque pas bien des inégalités dans le nombre considérable de ses ouvrages; mais il n'est point d'officine qui puisse se vanter, dans la première moitié du XVIIIe siècle, d'une suite aussi brillante de créations originales et d'une fabrication parfaite.



Jardinière en porcelaine de Saxe.

Nous avons dit que l'invention de la porcelaine en Saxe avait été le point de départ du seul mouvement industriel considérable et bien caractérisé du XVIIIe siècle ; ce n'est nullement une exagération. Nous allons voir s'en développer la fabrication en Allemagne dans un ordre de circonstances à peu près semblables à celles que présenta la propagation de la typographie en Europe trois siècles auparavant, et la guerre de Sept ans, en désorganisant la manufacture de Meissen, produire le même résultat que celle qui éclata en 1462 entre Diethere d'Isembourg et Adolphe de Nassau, au sujet de l'évêché de Mayence, et aboutit au pillage de cette ville, à la dissolution des ateliers de Jean Fust et à la dispersion de ses ouvriers en Europe. Nous esquisserons la marche de ce développement d'une façon très-sommaire pour n'en pas scinder le tableau, mais avec l'intention de revenir plus tard sur l'histoire des manufactures principales que nous allons signaler.

Malgré les précautions dont il était très-facile de s'entourer au château d'Albrechtsburg, à Meissen, pour tenir secrets les procédés de la céramique nouvelle, quelques transfuges avaient pu, comme nous allons le voir, porter ces procédés ailleurs; mais ils gardaient eux-mêmes avec soin le secret des procédés et la plupart du temps leurs connaissances étaient fort incomplètes. Après la seconde invasion de la Saxe par les Prussiens, l'art ne fut plus un mystère.

BRANDEBOURG. — Dans les premiers mois de l'année 1713, Samuel Kempe, ancien mineur du Freiberg, qui était devenu un des principaux ouvriers de Böttger, assez mauvais sujet du reste, et qui avait déjà eu, pour vols, plus d'un démêlé avec la justice, s'échappa de Meissen et se rendit auprès du conseiller intime de Prusse, Frédéric de Görne, lui proposer ce qu'il savait de la fabrication de la porcelaine. Un atelier fut établi dans le domaine de Plauen, sur la Havel, près de Brandebourg, qui appartenait à M. de Görne, et on parvint à y fabriquer de la vaisselle brune qui fut envoyée à la foire de Leipzig, en 1715, où elle n'obtint qu'un très-médiocre succès. On la trouvait lourde, mal fabriquée et très-chère. De nouveaux produits du même genre, désignés sous le nom de *Porcelaine de Brandebourg*, furent encore portés aux foires des années 1717 et 1729, et depuis il n'en fut plus question.

— Dans l'été de cette même année 1713, trois autres ouvriers de Böttger se sauvèrent à Arnstadt auprès du prince Schwarzburg pour lui vendre le secret; mais il n'en voulut rien entendre. Ils retournèrent à Meissen, où, associés avec un ouvrier qui avait été employé à la préparation des pâtes, ils construisirent un petit four et s'essayèrent clandestinement à faire de la porcelaine. Le résultat fut si médiocre que Böttger déclara la tentative ridicule et s'opposa même à ce qu'on les punît.

ANSPACH. — Vers la même époque, le gouvernement de la petite ville

d'Anspach, avec l'aide d'un autre fugitif, tenta de fonder une fabrique, mais sans succès pour le moment.

VIENNE. — Il en fut tout autrement de la manufacture fondée à Vienne en 1716 sous les auspices de deux aventuriers français qui avaient habité Meissen et s'étaient probablement introduits dans l'intimité de Böttger, le musicien La France et un teneur de jeu de billard du nom de Dupuis. Ils attirèrent à Vienne, en octobre 1717, un certain Christofle-Conrard Hunger qui avait été employé à Meissen comme doreur et émailleur, et plus tard, en janvier 1719, un des directeurs des travaux, Samuel Stelzel, qui avait le secret. Stelzel se laissa regagner par la manufacture de Meissen, où il rentra, après avoir occasionné d'assez grandes pertes à l'entreprise de Vienne par la détérioration d'une partie de son matériel.

La manufacture ne fut d'abord qu'une entreprise privée, sous la direction de Claude du Pasquier, qui avait obtenu, de l'empereur Charles VII, un privilége de vingt-cinq ans et d'importantes subventions. En 1744, l'impératrice Marie-Thérèse la prit à son compte. Sous le règne de cette habile souveraine, qui ne cessait pas pour cela d'être femme et, par conséquent, d'aimer la porcelaine, la manufacture impériale de Vienne produisit des pièces parfaites, qui ne redoutent en rien la comparaison avec les plus belles porcelaines du XVIII[e] siècle. Un peu plus épaisse que celle de Dresde, la couverte est d'un blanc moins éclatant, mais sa dorure a plus de relief, et nulle part les fleurs n'ont été peintes avec plus de perfection. Vers la fin du siècle, sous la direction du baron de Sorgenthal, en 1785, elle prit un développement commercial tel, qu'elle enleva à Meissen la marché important de la Hongrie et de la Turquie.

Elle porte pour marque unique ce petit écusson bien connu :

13

La manufacture de Vienne est restée une des plus importantes en Europe. Après l'abandon du monopole, plusieurs fabriques de porcelaine ont été fondées dans les États autrichiens : celle de *Pirkenhammer*, près de Carlsbad, en Bohême, qui a pour marque les lettres C. F. (Christian Fischer); celle de *Ellbogen*, qui signe ses produits d'un bras armé d'une épée. Il y en a d'autres à *Klösterle*, à *Schlaggenwald*, à *Prague*, à *Altrohlau* et à *Chotau*.

HÖCHST. — Dans l'ordre chronologique vient maintenant la manufacture établie à Höchst, petite ville de l'électorat de Mayence, qui existe depuis l'année 1740. Un négociant de Francfort, du nom de Gelz, y établit d'abord une fabrique de poteries de grès. Associé, pour des essais de porcelaine, aux nommés Löwenfinck et Bengraf, ils ne réussirent que lorsque ce dernier eut débauché un habile ouvrier de la manufacture de Vienne, nommé Ringler, es-

prit inconstant et nomade, que nous allons voir porter la fabrication de la porcelaine à Frankental, à Nymphenbourg et à Ludwigsburg. Ringler leur donna le plan d'un four et des renseignements dont ils surent tirer un excellent parti, et la réputation de Höchst s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne. L'électeur de Mayence, Émeric Joseph, qui régna de 1762 à 1794, fit l'acquisition de la manufacture pour l'État, et sa prospérité, qui allait chaque jour en augmentant, sous la direction de Ringler et ensuite du modeleur Melchior, qui fut appelé à lui succéder, mit ses produits sur la même ligne que ceux de Meissen; ses figurines et ses groupes furent même préférés à ceux de la Saxe.

Lors de l'entrée des Français en Allemagne, sous Custine, la manufacture fut détruite, et le matériel, transporté à Mayence, fut vendu aux enchères.

La marque de cette fabrique est une roue à six rais, surmontée d'une couronne, peinte en rouge, en bleu et quelquefois en or.


14.

On a, dans ces derniers temps, fondé à Höchst une fabrique de porcelaine qui a conservé l'ancienne marque, en la faisant précéder d'un D initial, du nom de son propriétaire, Dahl.

HESSE-DARMSTADT. — A l'époque de la guerre de Sept ans, un Saxon, du nom de Busch, établit à *Keltersbach*, non loin de Höchst, sur la rive opposée du Mein, une fabrique de porcelaine dont la cour fit plus tard l'acquisition. Une mauvaise administration et un changement fréquent de directeurs ne tardèrent pas à la faire déchoir. On n'y fabrique plus maintenant que des poteries ordinaires.

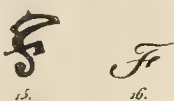
FURSTEMBERG. — A la même époque, fut fondée la fabrique de porcelaine de *Furstemberg*, dans le Braunschweig-Wolfenbuttel, où déjà, en 1744, le peintre Glazer, originaire de Franconie, avait fait des essais. Vers 1750, le duc Charles y fit venir Bengraf, qui connaissait les procédés de Meissen, et qui avait travaillé à Höchst. Bengraf mourut peu de temps après l'établissement de la fabrique, mais l'inspecteur des forêts de Lang continua l'œuvre commencée, et elle acquit bientôt une certaine notoriété.

NEUHAUS. — Un préparateur de couleurs de Furstemberg, appelé Metul, et deux autres ouvriers qui avaient abandonné la manufacture, essayèrent d'en fonder une à *Neuhaus*, près de Paderborn, en Westphalie; mais ils ne tardèrent pas à abandonner cette entreprise pour y retourner.

HÖXTER. — Un certain Paul Becker vint trouver, vers 1750, le prince abbé de Corvei, qui avait essayé, sans y réussir, de fonder une fabrique de porce-

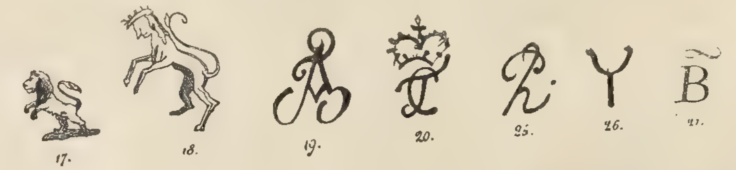
laine à Höxter, sous la direction du peintre de fleurs Zieseler, lui aussi transfuge de Furstemberg. Becker berca l'abbé de l'espoir de le faire réussir dans son entreprise; mais le duc de Braunschweig racheta son ouvrier pour une somme d'argent, et il ne fut pas donné suite au projet.

La manufacture de Furstemberg a produit avec succès des vases, des groupes de figurines et des bustes de moyenne dimension; quelques spécimens sont très-beaux; elle s'efforçait surtout d'imiter Meissen, sans toujours y parvenir; ses productions sont marquées d'une F en bleu sous couverte.



FRANKENTHAL.—Ringler, que nous avons vu organiser la fabrique de Höchst, était un ivrogne peu capable de garder un secret; pendant son ivresse, les ouvriers qui travaillaient sous sa direction lui dérobèrent les papiers qui contenaient ses recettes, et ne tardèrent pas à en savoir autant que lui. De dépit, et justement irrité, il quitta Höchst et se rendit à *Frankenthal*, entre Worms et Spire, où un négociant, du nom de Hannung, venait d'établir une fabrique de grès. Hannung, d'une famille de céramistes très-connue, avait exploité auparavant une fabrique de faïence fine, établie par son père à Strasbourg en 1710, et plus tard à Hagenau. Il avait essayé, en 1750, d'y joindre la porcelaine. Contrarié par le privilége de la fabrique de Paris et contraint de renoncer à son projet, il était donc parfaitement disposé à recevoir Ringler, lorsque celui-ci vint lui offrir ses services. La fabrique de grès de Frankenthal fut transformée en une manufacture de porcelaine qui, sous cette double direction, ne tarda pas à devenir très-florissante. Après la mort de Hannung, en 1761, elle fut achetée par l'électeur palatin, Charles-Théodore, prince qui aimait les arts et ne négligea rien pour y attirer des peintres habiles et de bons modeleurs. Plus tard, lorsque Charles-Théodore devint électeur de Bavière, Frankenthal fut négligée pour la fabrique de Nymphenburg, située plus près de Munich, et l'on y transporta les artistes les plus habiles. Pendant les guerres de la Révolution, sa décadence fut complète. En 1800, les marchandises, les outils et les matériaux furent vendus à M. de Recum, qui transporta le tout à Grünstadt.

La porcelaine de Frankenthal porte diverses marques que nous donnons ici:



la plus ancienne est celle de P. Hannung, n° 25; elle a aussi été marquée de l'écusson aux armes de Bavière, comme celle de Nymphenburg, avec laquelle il est alors facile de la confondre.

NYMPHENBURG. — Le comte de Hainhausen avait fondé, sous l'électeur de Bavière, Maximilien-Joseph, en 1747, une fabrique de porcelaine à Neudecka sur l'Au. Les premiers essais avaient été faits par un potier du nom de Niedermeyer, et par un fournier appelé Lippich ; mais elle ne fut complétement organisée qu'à l'arrivée de Ringler, qui paraît avoir quitté le service de Haunung en 1759. Deux années plus tard, elle fut transportée au palais de plaisance de *Nymphenburg*, près Munich. Lorsque Charles-Théodore parvint à l'électorat de Bavière, en 1777, nous avons dit qu'il y conduisit les meilleurs ouvriers de Frankenthal.

La porcelaine de Nymphenburg est rare et belle ; la couverte est d'un blanc de lait qui rappelle celui de Sèvres ; le goût des formes françaises y domine. Au XVIII[e] siècle, les petites cours allemandes, pressées de se modeler sur celle de France, ne trouvaient rien de plus expéditif que de nous emprunter nos artistes. Claude Dubut, entre autres, sculpteur gracieux et habile ornemaniste, travailla longtemps à Munich, et c'est probablement à lui que Nymphenburg doit ses plus charmants modèles. Cette manufacture, connue aujourd'hui sous le nom de Munich, est une des plus importantes de l'Allemagne, et n'emprunte plus rien à la France.

Les produits anciens portent pour marque, en bleu sous couverte, et aussi à la pointe, l'écu de Bavière et une étoile à six pointes que nous figurons ici.



23. 22. 24.

BADE-BADEN. — La veuve Sperl établit en 1753, à *Bade*, une fabrique de porcelaine habilement dirigée jusqu'en 1778, par des ouvriers empruntés à celle de Höchst. Vers cette époque, la ruine du propriétaire fit cesser les travaux. Les produits de Bade ont un air de famille avec ceux du Palatinat ; ils portent pour marque un fer de hache, ordinairement en or, et souvent dessiné par un simple contour.

27.

LUDWIGSBURG. — Ringler établit encore, en 1758, pour le duc Charles-Eugène, une fabrique de porcelaine à *Ludwigsburg*, dans le Wurtemberg ; ce fut, je crois, le terme de ses pérégrinations. Onéreuse à son propriétaire, puisqu'il fallait y faire venir tous les matériaux, terres et combustibles, de fort loin, cette fabrique a cependant abondamment produit, et on en rencontre facilement des échantillons. La pâte de sa porcelaine est belle, la couverte brillante, ses peintures soignées, et ses groupes, d'un joli modelé, sont exécutés avec beaucoup de perfection. Elle n'a cessé de produire qu'en 1824.



29. 28. 30. 31. 32.

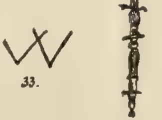
Les pièces portent pour marque deux C surmontés d'une couronne, et plus ordinairement sans couronne ; il y en a encore d'autres que nous reproduisons ici. C'est en raison de cette couronne, qui est sa marque la plus ancienne, que cette porcelaine est souvent désignée, dans le commerce, sous le nom de *Kroonenburg*. De 1806 à 1818, elle a été marquée T. R., et plus tard W. R.

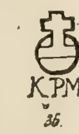
BERLIN. — En 1751, Guillaume-Gaspard Wegely, de Berlin, aidé, dit-on, par deux de ces ouvriers de Ringler qui lui avaient volé ses recettes à Höchst, fondait, dans cette ville, une manufacture de porcelaine qui fut établie d'abord rue Frédéric, dans des bâtiments construits exprès. Son développement fut rapide et considérable : nous avons vu ce que le roi fit pour elle pendant la guerre de Sept ans. Il vint aussi à son secours par des subventions importantes en argent. Trois des plus habiles artistes de Meissen, peintres et sculpteurs, Meyer, Klipsel et Böhme, furent envoyés à Berlin. A Wegely succéda, en 1761, le célèbre banquier J.-Ernest Gottskowski, et enfin, après la guerre, en 1763, Frédéric II la prit à son compte.

Le héros prussien n'avait pu porter une main un peu brutale sur la célèbre manufacture de Meissen sans être piqué de la maladie de la porcelaine. C'est l'époque de la fameuse rivalité qui s'établit entre les manufactures de Vienne, de Berlin et de Sèvres, entre Louis XV, Frédéric II et Marie-Thérèse. La Saxe hors de combat, rien ne fut épargné par les compétiteurs pour s'assurer l'avantage dans cette lutte, qui laissera des témoignages visibles, plus durables que ceux de la lutte de Carthage et de Rome, et dont les champions ne combattaient qu'expédiés dans des nécessaires construits, aménagés et ouatés avec le plus grand soin. La victoire qui devait rester à la France fut glorieuse, car Vienne et Berlin fournissent à nos collections bien des pièces d'une rare perfection : tout était art dans la porcelaine française ; sa matière première, aussi bien que sa forme et sa décoration, et ces éléments s'y trouvent combinés dans un accord merveilleux ; devons-nous aller chercher ailleurs le secret de sa supériorité ?

En 1779, la manufacture de Berlin occupait six cents ouvriers ; des améliorations continuées sans interruption jusqu'à nos jours en font un des établissements de ce genre les plus importants en Europe. On dit qu'il s'y fabrique trois mille pièces de porcelaine par jour. La matière première est tirée des environs de Halle.

Charlottemburg n'est qu'une fabrique filiale de celle de Berlin, où l'on produit, sous le nom de *porcelaine de santé*, une espèce de cailloutage dans le genre anglais.





La marque de la porcelaine de Berlin fut d'abord un double W, initiale du nom de Wegely, et ensuite un sceptre lorsque la manufacture devint royale ; ces deux marques en bleu sous couverte. La por-

celaine moderne a des marques très-diverses qu'il nous importe peu de connaître ; nous donnons ici sous le n° 35 une de celles que l'on rencontre le plus fréquemment.

CASSEL. — On a prétendu qu'en 1763 un ouvrier de Ringler avait fondé une manufacture de porcelaine à *Cassel;* mais rien n'est plus douteux, ou tout au moins elle n'eut qu'une existence éphémère.

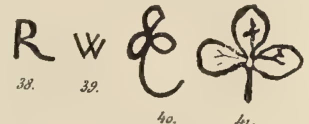
FULD. — Le prince-évêque de Fuld, Arnandus, fonda dans cette ville, sur la fin de la guerre de Sept ans, une fabrique de porcelaine intéressante; elle ne produisait que des objets de petite dimension, mais ils étaient parfaits sous tous les rapports, pâte couverte, forme et décoration; elle les fabriquait en petit nombre, moins pour la vente que pour l'usage particulier du prince et les présents qu'il voulait faire. Comme son entretien ne laissait pas que d'être dispendieux, un de ses successeurs, l'évêque Henri Buttler, la supprima en 1780 et en fit vendre le matériel. La marque se compose de deux F couronnés, initiales des mots allemands *furstlich Fuldaisch*, fabrique princière de Fuld; les figurines sont marquées d'une simple croix.

FABRIQUES DE LA THURINGE. — Les fabriques de porcelaines sont nombreuses dans la Thuringe et peuvent présenter, au point de vue de l'analyse des matières constitutives de leurs produits, un intérêt scientifique qui est en dehors de nos attributions. La première fut fondée, en 1758, dans la principauté de Rudolstadt, nom charmant récemment illustré par la main d'une fée. On raconte qu'une vieille femme, qui avait sans doute entendu parler de la rareté du kaolin, apporta à un pharmacien, nommé Macheleid, une espèce de sablon qui n'avait jusqu'alors servi qu'à sabler les appartements, suivant l'antique usage allemand, et qu'après quelques expériences il en obtint un biscuit semblable à celui de la porcelaine. Quoi qu'il en soit de la légende, qui ressemble un peu à celle du kaolin d'Aue, avec lequel le valet de chambre de Böttger poudrait la perruque de son maître avant qu'il en fît de la porcelaine, Macheleide soumit ses échantillons au prince et obtint, en 1759, un privilége pour établir une fabrique de porcelaine à *Sitzerode.* Trois ans plus tard elle fut transportée à *Wolkstadt*, et, en 1795, sous la direction d'un négociant d'Erfurt, appelé Nonne, qui en était le fermier, elle occupait cent vingt ouvriers. Sa marque est une R en bleu sous couverte, n° 38.

La fabrique de *Wallendorf*, dans le duché de Saxe-Cobourg, fut établie, en 1762, par Greiner et Hamann ; elle s'est distinguée par la production d'un genre de petites tasses sans pieds, décorées de couleurs très-vives et richement dorées, destinées à être exportées en Orient, ainsi que par celle de têtes de pipe fabri-

quées avec le sable de Steinheider mélangé avec une autre terre trouvée dans les environs de la fabrique.

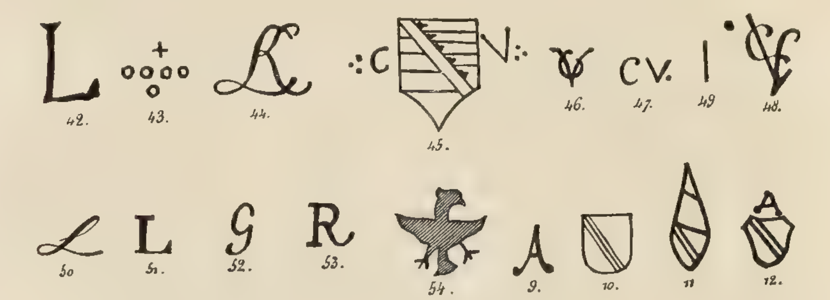
La marque de cette porcelaine et de celles qui étaient fabriquées par les mêmes céramistes à *Weilsdorf* et à *Grossbreitenbach* est une feuille de trêfle à trois lobes, nos 40 et 41 :



Le même Greiner, qui appartenait à une famille très-ancienne dans l'industrie, puisque son ancêtre Jean Greiner avait été le fondateur, en 1595, avec Christofle Muller, des premières verreries des forêts de la Thuringe, établit une autre fabrique de porcelaine à *Limbach*, dans le Meiningen. Le premier essai des terres date de 1760 ; la concession du privilége ne fut obtenue du duc Antoine-Ulrich qu'en 1762. La prospérité commerciale de Limbach fut telle dès le principe que Greiner y réunit les fabriques de Weilsdorf et de Grossbreitenbach.

La marque de Limbach est une L, n° 42, et quelquefois aussi une croix placée au-dessus de cinq zéros disposés comme on peut le voir dans la marque n° 43.

Les nombreuses fabriques de la Thuringe, dont nous donnons ici les marques, sans être d'une grande importance artistique, sont intéressantes au point



de vue du développement industriel. On cite celles de *Ilmenau* et de *Breitenbach*, marque L ; de *Gotha*, fondée en 1780, qui porte la marque n° 56, la lettre R, du nom de son propriétaire Rolhenberg, jusqu'en 1802, et G, n° 52, depuis 1802 jusqu'en 1845 ; *Anspach* qui marque d'un A, *Gera* qui signe G, n° 55, et *Ohrdruff*, *Plane*, *Possneck*, *Eissenberg*, etc., etc., que les amateurs peuvent dédaigner.

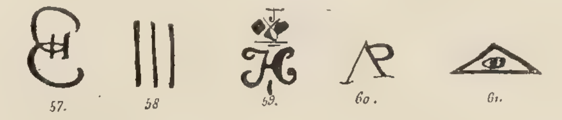
Dans le nord de l'Europe, en dehors de l'Allemagne proprement dite, mais se rattachant toujours à une initiative qui lui appartient en grande partie, nous avons encore à mentionner l'établissement de plusieurs fabriques de porcelaine.

RUSSIE. — Nous avons vu le potier Eggebrecht abandonner la faïencerie

dans le genre Delft établie à Dresde, pour prendre le chemin de Moscou, vers 1719 ou 1720. Il n'est pas douteux qu'il savait quelque chose des procédés nouveaux; mais déjà en 1717 la Russie avait cherché, sans y réussir, à enlever de Meissen un des plus habiles ouvriers de Böttger appelé Waldensten; elle fut plus heureuse auprès d'un certain Richter; ces essais n'ont pas laissé de trace, rien n'est donc plus hypothétique que les particularités qu'on en rapporte.

En 1756 l'impératrice Élisabeth fonda, dans les environs de Saint-Pétersbourg, une manufacture où l'on mit en œuvre des matériaux trouvés dans le pays. Sous Catherine II, cet établissement prit un assez grand développement. En 1825 on y envoya des ouvriers de Sèvres : il a pris en peu d'années une importance digne d'un grand empire.

On cite une seconde manufacture fondée, en 1756, à *Twer* près Moscou, par un nommé Garnier, et d'autres en Pologne, à *Warschau* et à *Korzec*. La marque



n° 61, en rouge, est attribuée à cette dernière; nous donnons n° 57 la marque de la fabrique de Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine II; les autres appartiennent aussi, dit-on, à des produits russes.

DANEMARK. — Il est également très-difficile de préciser la date de l'établissement de la manufacture de porcelaine de *Copenhague*. Une tradition veut qu'elle ait été fondée en 1772, avec le concours d'une société d'actionnaires, par le chimiste-pharmacien Muller, et que le gouvernement la prit à son compte en 1775; on croit, d'un autre côté, que c'est à l'habile chimiste Lang, dont nous avons parlé à propos de Furstemberg, que l'on doit la fabrication de la première porcelaine à Copenhague. Weinwich, dans son *Dictionnaire des artistes danois, norwégiens et suédois*, en fait honneur à un Français nommé Fournier, qui établit, sous Frédéric V et sous Christiern VII, c'est-à-dire de 1760 à 1766, une manufacture qui, dit-il, eut la plus heureuse influence sur les arts du dessin et où furent employés, comme peintres sur porcelaine, Gilding, Seipsius et Ruch. Nous nous rangeons volontiers à cette dernière opinion.

Nous avons vu de très-jolis échantillons de cette fabrique danoise, où l'on sent évidemment l'empreinte exclusive du goût français. Elle a pour marque trois petites lignes ondulées tracées parallèlement en bleu sous couverte (n° 62) et qui représentent, dit-on, le détroit du Sund, le grand et le petit Belt; voilà bien des choses dans une marque.

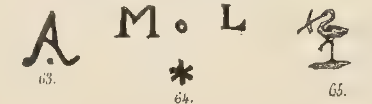
62.

SUISSE.—On connaît en Suisse, au XVIIIe siècle, deux fabriques de porcelaine :

celle de *Zurich* établie de 1763 à 1768, sous la direction de Sprengler, qui a pour marque un Z tracé en bleu sous couverte (n° 66), et celle de *Nyon*, sur les bords du lac de Genève, dans le canton de Vaud, établie vers 1790 par le peintre de fleurs français Maubrée, qui a tous les caractères des porcelaines de la même époque fabriquées en France : elle a pour marque un petit poisson grossièrement tracé en bleu sous couverte (n° 67).

66. 67

HOLLANDE. — Les trois marques ci-dessous se rapportent à des établissements créés en Hollande, qui n'ont eu ni une bien longue durée ni une bien grande importance. Le n° 63 sert de marque à la porcelaine d'une fabrique



63. 64. 65.

fondée à *Weesp*, dans les environs d'Amsterdam, par le comte van Gronsweld avec le concours de quelques-uns de ces ouvriers saxons que la guerre de Sept ans répandit partout dans le nord de l'Europe. La pâte en est fine et la couverte belle; mais après la guerre elle ne put soutenir la concurrence pour le prix ni avec les porcelaines allemandes, ni avec celles que l'on importait de Chine : elle fut fermée en 1771.

Une autre fabrique, établie sur les bords de l'Amstel, a marqué ses produits du mot *Amstel*, en toutes lettres.

A *La Haye*, un Allemand, Lynker, fonda en 1778 une fabrique de porcelaine dont les produits sont excellents. Les événements politiques de la fin du siècle amenèrent sa suppression : elle a pour marque une cigogne tenant un petit poisson dans le bec (n° 65).

La fabrique de La Haye a été confondue avec celle établie à *Loosdrecht* par de Moll; les spécimens n'en sont pas rares, ils portent la marque n° 64.

Une autre fabrique de porcelaine fut encore établie à *Arnheim*, mais elle n'eut qu'une existence éphémère.

ÉMAILLERIE LIMOUSINE

DU XIIIe SIÈCLE

LA CASSETTE DE SAINT LOUIS. — LE CIBOIRE DE WARWICK

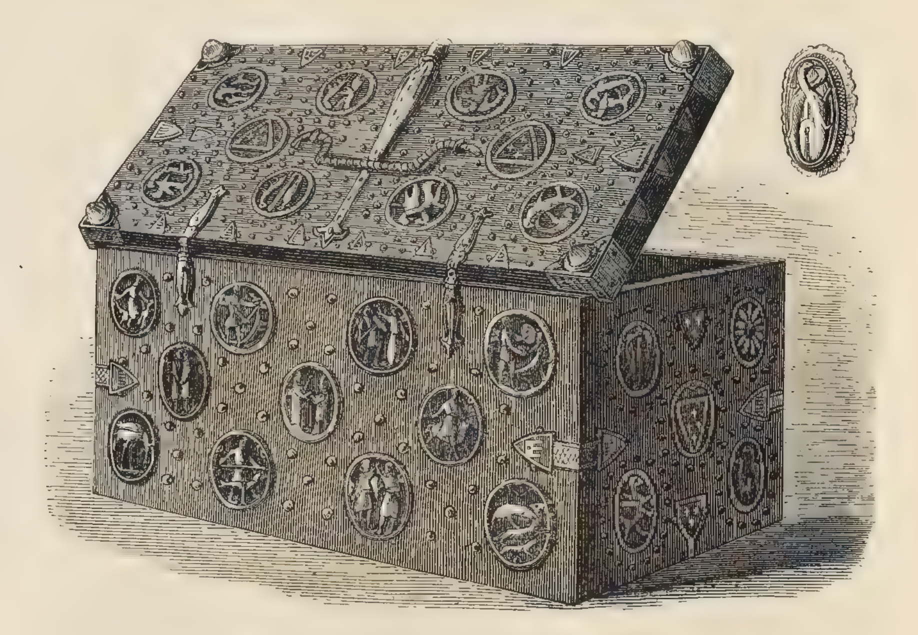
Le premier des monuments que nous avons à décrire est connu sous le nom de *cassette de saint Louis*. Il a fait partie pendant longtemps des reliquaires conservés dans l'abbaye du Lis, près Melun, où il passait, d'après un inventaire de l'année 1678, pour contenir le cilice de saint Louis, roi de France, relique donnée au monastère par Philippe le Bel.

Reliques et reliquaires dispersés à la fin du siècle dernier, après bien des vicissitudes, notre cassette a été retrouvée, vide, dans l'église de Dammarie-lez-Lys, et achetée par l'empereur pour le musée des Souverains, avec une générosité qu'il est toujours facile d'éveiller en lui.

C'est un coffret en planches de hêtre, assemblées par de simples clous, sans tenons ni mortaises, haut de 15 centimètres sur 35 centimètres de long et 12 de large, fermé par un couvercle qui recouvre en saillie trois de ses faces. Cette grossière carcasse a été revêtue d'une peau de vélin peinte en vert, fixée au moyen d'une forte couche de colle. Les angles du couvercle sont maintenus par quatre coins en cuivre doré, surmontés de cabochons en cristal de roche sertis sur un clinquant pourpre; il est fixé par deux charnières, qui roulent sur les dents de quatre monstres de métal également doré; et le dragon émaillé, qui traverse le couvercle dans toute sa profondeur, tient dans sa gueule le moraillon qui s'abaisse dans la serrure, dont l'entrée en relief est figurée dans notre dessin à côté du coffret. Sur le couvercle et sur son rebord, sur la face antérieure de la caisse et sur ses deux parois latérales, sont disposés des écussons d'armoiries en cuivre doré, incrusté d'émaux colorés et fixés par des clous. Les plus grands portent de France aux fleurs de lis d'or sans nombre sur champ d'azur. Sur les plus petits sont écartelées les armes des principaux personnages qui accompagnèrent saint Louis dans ses expéditions d'outre-mer, et celles de Blanche de Castille, au château d'or à trois tours sur champ de gueules.

Parmi les premières, on remarque celles de *Bourgogne*, de *Courtenay*, de *Montfort*, de *Dreux*, de *Jérusalem*, de *Champagne*, de *Coucy*, d'*Angleterre*, de *Harcourt*, de *Bouillon*, etc., etc. La caisse même du coffret est consolidée par quatre équerres en cuivre doré, sur lesquelles sont gravées les armes de la mère du roi. L'ornementation du reste, notamment toute la partie postérieure, est ornée de petites plaques rondes émaillées et gravées, qui contiennent des représentations empruntées aux bestiaires religieux du temps. Les clous dorés, dont toutes les parties sont constellées, nous paraissent appartenir à une époque plus moderne, le coffret ayant dû être primitivement revêtu de velours ou de soie.

Les fraudes pieuses ont été si nombreuses au moyen âge, qu'il ne nous est



Cassette dite de saint Louis (*Musée des Souverains*, au Louvre).

pas permis d'ajouter une bien grande foi à la destination de la cassette dite de saint Louis. M. Léon de Laborde, dans l'excellent glossaire qui forme la deuxième partie de son catalogue des émaux du Louvre, donne une liste des reliques historiques, où ne figure pas le cilice de saint Louis. Il cite cependant : « *Une petite boiste longuette d'ivoire où sont les escourgées* (fouets disciplines), *de fer de Monseigneur saint Loys, dont il se batoit.* » Que saint Louis se soit ceint d'un cilice, c'est, hélas ! fort probable et dans les mœurs du temps, mais les témoignages relatifs à cette relique absente manquent; il nous est donc

permis d'en douter. Il n'est pas toujours nécessaire d'avoir été martyr pour être saint.

Ce qui est certain, c'est que ce coffret remonte au règne de saint Louis. Les armoiries des princes et des rois qui l'accompagnaient aux croisades rappellent évidemment ces célèbres expéditions entreprises par la foi ardente du moyen âge pour conquérir le tombeau du Christ; mais les armes de Blanche de Castille, qui figurent dans les parties essentiellement constitutives du reliquaire, ne nous permettent pas de chercher son origine ailleurs; elles nous indiquent suffisamment que nous n'avons là qu'un des nombreux présents ou *ex-voto* que l'habile et pieuse souveraine distribuait aux monastères en l'absence de son fils, et qui étaient destinés, avec les reliques qu'ils pouvaient contenir, à



Ciboire en cuivre doré et émaillé du XIIIe siècle.

obtenir du ciel l'heureux succès de ses saintes entreprises et son prompt retour, sans oublier d'associer à l'offrande ses nombreux compagnons de périls et de gloire.

Le grand ciboire en cuivre incrusté d'émail, doré et gravé, qui est figuré ici, a fait partie de cette belle exposition de Manchester, qui fera époque dans les annales de la curiosité en Angleterre; il appartient au duc de Warwick. C'est un des beaux ouvrages de l'industrie limousine au XIIIe siècle. Son diamètre est de 19 centimètres sur 12 de hauteur. Dans des rinceaux d'un jet élégant,

ornés de feuillages et de fleurs, sont disposées six compositions empruntées à l'Ancien Testament, dont le sujet est indiqué par autant de vers léonins, gravés sur la frise du bord et qui sont les suivants :

Le sacrifice offert au Seigneur par Abel et Caïn.

† AGNVS ABEL MVNVS AGNVM PRIVS OBTVLIT VNVS.

La Circoncision d'Isaac.

† PRECESSIT LAVACRVM SACRA CIRCVMCISIO SACRVM.

Isaac portant le bois du sacrifice.

† LIGNA PVER GESTAT CRVCIS VNDE TIPVM MANIFESTAT.

Le sacrifice d'Isaac.

† TEMPTANS TEMPTATVS ISAAC ARIES QVE PARATVS.

Jonas sortant du ventre de la baleine.

† REDITVR VT SALVVS QVEM CETI CLAVSERAT ALVVS.

Le buisson ardent.

† QVI VELVD ARDEBAT RVBVS ET NON IGNE CALEBAT.

Le couvercle du ciboire manque. Il devait contenir, dans une ornementation du même genre, ainsi que l'a justement observé M. Augustus Franck, qui l'a décrit avant nous, six autres sujets correspondants empruntés au Nouveau Testament, et qui pouvaient être : *la Présentation au temple*, *le Baptême du Christ*, *le Christ portant sa croix*, *la Crucifixion*, *la Résurrection* et *l'Ascension*.

Cette disposition parallèle de sujets empruntés à l'ancienne et à la nouvelle loi est fréquente dans les monuments du moyen âge, et on la retrouve encore dans quelques-uns de ceux de la renaissance.

J.-B. OUDRY

DISCOURS SUR LA PRATIQUE DE LA PEINTURE

ET SES PROCÉDÉS PRINCIPAUX

ÉBAUCHER, PEINDRE A FOND ET RETOUCHER

Messieurs,

La bonté avec laquelle vous avez reçu mon discours sur la manière d'étudier la couleur, m'a fait trouver en moi un fond de courage que je ne me connaissais pas. Oui, en accordant votre approbation à ce que j'ai osé vous exposer à ce sujet, aussi bien qu'aux motifs qui m'avaient porté à faire cette démarche, vous m'avez communiqué toute l'assurance dont j'avais besoin pour la recommencer, et pour vous présenter, comme je fais aujourd'hui, une seconde leçon à l'usage de nos jeunes gens.

Il y a longtemps que ce dont je me propose de les entretenir aujourd'hui me roule dans la tête, et que je médite sur les diverses façons d'opérer qui nous mènent à acquérir ce qu'on appelle une belle ou heureuse pratique; mais j'espérais toujours que quelqu'un de plus habile que moi viendrait sur tout cela faire un travail réglé et montrer à nos étudiants le chemin le plus court et le plus sûr. Personne ne s'étant présenté, du moins à ce que je sache, pour traiter ce sujet, je l'ai regardé comme m'étant dévolu. Je m'y suis attaché d'autant plus volontiers, qu'il m'a paru plus à ma portée que bien d'autres; je me suis imaginé même qu'on pourrait le rendre piquant, parce que piquant et intéressant étant tout un ici, j'ai pensé qu'en montrant à notre jeunesse le côté du profit qu'elle en peut retirer, cet effet pourrait être certain; j'ai tâché de le produire. Y ai-je réussi ? C'est autre chose : vous en jugerez, messieurs, je n'ose m'en flatter.

Je sais bien qu'on peut m'objecter que cette matière-ci est fort arbitraire, et qu'en fait de manœuvre dans notre peinture, il peut y avoir plusieurs chemins qui tous peuvent conduire au même but. Je conviens à peu près de la chose, mais ce n'est qu'à peu près, car il est sûr que, dans ces différents chemins, il en est toujours certains qui valent mieux que d'autres : c'est de quoi il s'agit ici. Si ceux que je vais indiquer vous paraissent être de la bonne espèce, tous mes vœux sont remplis, car nos jeunes gens seront certains d'aller au but par la route la plus sûre. Si vous jugez, messieurs, que je me trompe, et que vous vouliez me marquer en quoi, ils y gagneront également, et alors je m'estimerai heureux d'avoir eu tort vis-à-vis de vous par ce nouveau degré d'instruction que je les verrai partager avec moi.

Au reste, je vous prie de trouver bon que j'en use aujourd'hui à l'égard de nos élèves ici assemblés, comme j'ai fait la précédente fois, et que je leur adresse la parole directement. Je m'imagine que cette tournure rend le discours plus intime et plus persuasif; du moins lui ôte-t-elle l'air de vouloir vous faire la leçon, messieurs, ce que je redoute autant que je le dois.

C'est donc à vous que je m'adresse encore une fois, jeunes étudiants de peinture, pour vous mettre, comme l'on dit, le pinceau à la main. Vous êtes les enfants de l'État et les nôtres; il n'est aucun de nous qui ne vous rende ce service avec un vrai cœur de père, tous les jours vous en faites l'expérience; aussi, ne pourrai-je guère répéter ici que ce que vos maîtres vous ont peut-être déjà dit cent et cent fois. J'ai bien pensé à cela, en arrangeant ce discours, mais je me suis aussitôt dit : Les bons principes ont le privilége de n'ennuyer jamais, même mal débités, ceux qui ont bien envie d'apprendre.

Au surplus n'est-ce rien que de vous faire voir l'ensemble de ceux que vous n'avez peut-être jamais regardés qu'un à un ? Enfin j'ai cru vous devoir cette marque de la franche amitié que j'ai pour vous, de vous faire part de ce qu'une longue pratique, bien des recherches et bien des réflexions, m'ont appris de meilleur sur la manière d'opérer en fait de peinture, et sur les précautions qui peuvent donner à nos ouvrages un fond de bonne couleur qui soit solide et durable.

Quand je dis de meilleur, il faut m'entendre; c'est selon mon sentiment ou mon préjugé, que je donne pour ce qu'ils valent, sans avoir d'entêtement là-dessus. Je serais fâché de vous donner un exemple si dangereux. Feu mon maître, M. de Largillière, disait que l'entêtement était une ivresse de vanité qui commence par rendre sourd et aveugle et finit par donner la mort aux talents qui promettent le plus. Voyez combien vous devez être en garde contre un défaut si pernicieux !

Examinons maintenant les procédés dont il s'agit ici, et voyons comment il faut s'y prendre pour *ébaucher* habilement ; pour préparer les objets selon leurs diverses espèces ; les *peindre à fond*, et enfin pour les *retoucher* avec goût. Expliquons-nous aussi sur la manière de *peindre au premier coup*. On ne peut pas se flatter de devenir un bon peintre sans avoir sur tout cela des notions sûres et fondées en principes. Ne regardez pas comme des minuties bien des détails où je vais entrer. Les maîtres peuvent les considérer comme au-dessous d'eux ; mais rien ne doit paraître petit et indifférent aux yeux des commençants, qui ont besoin de se former.

Par exemple, quand je vous parlerai de l'attention que vous devez apporter à bien choisir vos toiles, vous pourrez penser que ce point est de peu de conséquence ; mais vous vous tromperez. Tout ce qui va à bien conditionner vos ouvrages vous doit toujours occuper sérieusement, et vous devez sentir combien la perfection des toiles dont vous vous servez doit contribuer à cela ; nous nous négligeons beaucoup à cet égard. Le marchand qui vend les toiles ne cherche qu'à gagner, et le peintre qui les achète, qu'à épargner. Les Flamands sont tout autrement curieux sur cet article. Toutes leurs toiles sont sans colle, et par conséquent plus souples que les nôtres et non sujettes à s'écailler. De plus, ils les font passer, avant de leur donner l'impression, dans une espèce de calandre qui en écrase le gros fil et les nœuds, ce qui les rend très-unies. Il ne tient qu'à nous, à la vérité, d'avoir des toiles sans colle ; mais il leur reste toujours un grand défaut, c'est celui que leur communique l'apprêt qu'on leur donne en les fabriquant. Si l'on n'a pas le soin de leur faire ôter cet apprêt en les faisant laver à fond (c'est à quoi on pense rarement), elles se mettent à gripper dès que l'humidité, où le tableau se trouve placé, a eu le temps de les détremper par derrière, ce qui fait goder par endroits et produit un effet tout à fait déplaisant et irrémédiable. Voilà donc une première attention qu'il faut avoir, et laquelle, comme vous voyez, n'est pas bien pénible ni bien coûteuse. Tout consiste, dans ces sortes de choses, à se mettre bien au fait et à s'accoutumer ensuite à voir si l'on est servi exactement.

L'impression de ces toiles demande une autre attention ; ce n'est point du tout une chose indifférente que le ton qu'on doit donner à cette impression. On a été longtemps chez nous dans l'erreur là-dessus. Les impressions de brun-rouge, qui ont été tant en règne, produisaient de très-mauvais effets ; les ombres qu'on faisait dessus manquaient rarement de devenir d'une intelligence dure et comme d'une même couleur ; et les demi-teintes les plus précieuses, de s'évanouir et de venir à rien.

Les impressions blanches dont quelques-uns de nos maîtres se sont servis avaient un autre défaut : elles perçaient au bout d'un certain temps à travers les ombres et les demi-teintes, parce que ces deux parties ne sont jamais si bien empâtées que le sont les clairs, et que les couleurs qu'on emploie n'ont pas à beaucoup près le même corps. J'ai vu des tableaux faits par des peintres du premier ordre, dont les ombres étaient tellement effacées qu'il n'était possible de les rappeler qu'en les repeignant d'un bout à l'autre ; ce qui perdait totalement ces morceaux précieux.

Je crois que l'on peut poser, comme une règle générale, que toute couleur entière, soit ocre jaune, soit ocre de ru, soit brun-rouge, et autres semblables, est à rejeter dans les impressions, parce que toutes ces couleurs poussent avec le temps et se mettent à dominer partout, mais particulièrement, comme je l'ai dit, sur les demi-teintes et sur les ombres, qu'elles absorbent sans retour. De ces ombres, il faut encore bannir sans quartier celles qui, par leur nature, sont trop grenues et trop sablonneuses, telles, par exemple, que la mine, parce qu'elles font gercer les tableaux en moins de rien, et ne permettent pas qu'on puisse jamais les rouler ni presque les manier.

Une bonne impression en demi-teinte composée de couleurs moelleuses et liantes est donc, à mon sens, tout ce qu'il y a de meilleur, et à quoi je crois qu'il se faut tenir. Je vous en parle sur une longue suite d'expériences vérifiées et revérifiées grand nombre de fois. J'ai toujours eu la satisfaction de voir que, sur ces impressions-là, le ton général de ce que j'avais fait se soutenait inébranlablement au bout de dix ans comme de deux.

Vous voilà donc nantis d'une bonne toile sans

colle, bien dégagée de son apprêt, imprimée en belle demi-teinte. Vous savez ce que vous voulez porter dessus ; vous en avez fait une esquisse ou une pensée en masse de clair obscur, cela va sans dire, et ne me regarde point ici, étant du ressort de la composition, sur laquelle j'espère que ceux de mes illustres confrères qui s'y distinguent avec tant d'honneur, voudront bien vous éclairer à leur tour. Enfin, vous allez vous mettre à ébaucher, mais il s'agit auparavant de charger votre palette : n'y aurait-il pas à faire encore quelques observations là-dessus ?

Voyons, mais cela ne sera-t-il pas un point d'instruction un peu mesquin ? et serait-il bien séant d'y arrêter cette illustre compagnie ? Je compte tant sur les bontés qu'elle a pour vous et pour moi, que je vais hasarder la chose. Elle pense trop noblement sur le fait de votre instruction, pour y voir jamais rien de petit, et me pardonnera, en faveur de la bonne intention, si je lui cause quelques moments d'ennui. Expédions.

Pour bien faire, il faut donc commencer par charger votre palette de toutes les couleurs qui ont cours. Je dis toutes, parce qu'il n'en est point d'inutiles lorsqu'elles sont employées à propos. Vous dirai-je qu'il faut ne délayer qu'avec de l'huile grasse la laque, les stils de grains et les noirs, et qu'il faut détremper les orpins avec de l'huile grasse toute pure ? mais non, vous savez cela, et pour toujours. Ayant posé vos couleurs entières, depuis le blanc jusqu'au noir, faites cinq ou six teintes claires : pour des demi-teintes, faites-en le plus que vous pourrez, parce qu'elles ne veulent point être fatiguées avec le pinceau, et ne produisent jamais plus d'effet qu'employées dans toute leur pureté. Et quant aux teintes brunes, faites-en ce que vous croirez en avoir besoin, observant que toutes ces teintes soient faites avec le couteau et non pas avec le bout du pinceau, ce qui est une pratique défectueuse, sujette à faire changer l'ouvrage. Rangez vos teintes par gradation, afin de mieux évaluer le ton de chacune et le comparer à celui des autres. Que dans vos brosses et vos pinceaux il ne reste pas la moindre goutte d'huile, et qu'ils soient bien essuyés : la propreté est essentielle dans tout cela, et même dans toutes vos opérations. Elle donnera à vos ouvrages une fraîcheur et une durée, et à vos personnes, comme à votre profession, un air de décence où la qualité opposée est extrêmement nuisible.

Entrons maintenant en matière ; examinons séparément ce qui regarde les trois procédés principaux renfermés dans la pratique de notre art, en commençant par l'ébauche.

Il me semble que nos bons praticiens sont assez communément d'accord que dans l'*ébauche* il ne s'agit pas de finesse du trait ; qu'il n'y est question que de bien établir le corps du sujet qu'on entreprend de traiter en posant les grandes masses le mieux qu'il se peut dans les places qui leur sont assignées par la composition, afin de n'être pas obligé de mettre ensuite du clair sur du brun, ni du brun sur du clair ; bref de se disposer un bon fond pour recevoir les tons et le travail qu'on médite d'employer en repeignant.

Cela posé, mettons-nous à l'ouvrage dans cet esprit, et pour faire ce bon fond d'ébauche, attachons-nous à prendre des couleurs qui aient du corps et qui couvrent bien. Posons nos teintes bien à leur place, carrément et également, les liant à mesure avec la brosse, en la menant de tous sens, en suivant toujours le dessin et ses contours, des dedans des parties comme des dehors. Voilà pour ce qui concerne la figure ou les chairs.

Pour les draperies, c'est à peu près la même manœuvre. On les ébauche plates, unies, ou suivant le cours des plis, se contentant d'en suivre l'intention générale, c'est-à-dire les masses, sans trop articuler les détails, surtout en fortes touches de bruns, parce qu'ils pourraient nuire quand vous y viendrez repeindre vos draperies après les avoir étudiées sur le naturel.

Les préparations sont toutes différentes lorsque l'on ébauche un animal. Là, il faut bien nourrir de couleur et ne faire, pour ainsi dire, que pocher en la posant sur la toile ; c'est-à-dire, qu'au lieu de peindre de long en large et très-uni comme dans la figure, il faut appuyer sa brosse comme de front. Cela forme un genre d'ouvrage qui n'a rien coûté et qui a cet avantage, lorsqu'on le repeint, de doubler le fini, en ce que peignant sur une préparation bien nourrie, et pourtant travaillée un peu inégalement, ce que l'on fait dessus donne un ouvrage gras et d'une rondeur considérable.

Le paysage demande à peu près les mêmes procédés pour les terrasses et les arbres où l'on doit doubler le travail feuille sur feuille, afin que, lorsqu'on vient pour finir, on trouve un ouvrage de fait. Il n'y a que les ciels qu'on ne saurait préparer trop uniment, et qu'il faut éviter de trop charger d'épaisseur, parce qu'une exécution raboteuse, dans cette partie, semble contredire la vérité de la nature, laquelle se présente toujours à nous d'un œil fin, léger et tenant de la vapeur.

Les fleurs veulent aussi être ébauchées uniment, à cause du lisse qui les caractérise et fait une de leurs plus grandes beautés. Il y en a cependant à qui il faut former de l'ouvrage dès l'ébauche, comme l'anémone, la rose trémière et d'autres semblables. C'est au peintre intelligent à juger les endroits qui ont besoin de cette préparation. Les feuilles en demandent quelquefois un peu ; cela donne cette espèce de grain que la nature a toujours.

Pour bien traiter les métaux, les vases d'or et d'argent et autres objets de même nature, il faut, en les peignant, leur donner la préparation solide de la figure; on revient ensuite par dessus avec bien des glacis pour en attraper le poli et le brillant. Il y faut une grande variété de couleurs pour représenter celles qui se réfléchissent contre eux en se trouvant à portée. Ce n'est pas une petite affaire d'établir tout ce travail et de ne pas donner au vase un air bossué ou rocailleux. Mais ceci appartient à l'intelligence de la couleur dont je vous ai déjà parlé, et où je ne veux pas toucher ici. Les glacis en question se font à sec, non pas sur une préparation vieille faite, mais dès qu'elle peut souffrir le vernis; cela fait corps avec le dessous et forme un ouvrage moelleux et solide.

Avant d'aller plus loin, disons un mot du bon emploi des couleurs, soit en ébauchant, soit en peignant à fond, soit en retouchant. Je crois qu'on peut établir pour règle générale de ne jamais employer les couleurs entières et telles qu'on les tire de chez le marchand. On a toujours vu qu'employées de cette façon, elles tournent et changent en moins de rien : le blanc même, employé pur, jaunit tout d'abord, et considérablement. Mettez-y une pointe de mélange, il se soutient et conserve son brillant. Il en est de même des autres couleurs. Par exemple, vous avez une touche jaune à donner, vous verrez que l'ocre jaune est justement votre couleur, et vous croirez bien faire de vous en servir; point du tout, cette touche poussera toujours au brun. Il faut la composer pour la porter au même ton, c'est-à-dire y mettre un peu de blanc et un jaune plus brun. En un mot, le sûr emploi des couleurs consiste dans ce mélange qui a son application à tout, et c'est ce mélange général qui met le tableau d'accord et le soutient également.

Une autre attention à avoir dans l'emploi des couleurs est de les détremper au degré convenable pour les pouvoir étendre facilement sans les empêcher de faire corps et de couvrir. Trop épaisses, le pinceau et même la brosse ont peine à les conduire et à lier les teintes moelleusement et agréablement; trop liquides, elles donnent un travail maigre et comme égratigné. Il faut donc tenir un juste milieu et se régler au surplus sur la nature des objets que l'on a à traiter. La figure, comme je l'ai déjà insinué, veut être peinte à pleine couleur, et qui ait quelque consistance. Les autres parties appartenantes à l'histoire et qui forment en même temps des talents particuliers, demandent des couleurs un peu plus coulantes : je parle du paysage, de l'architecture, des plantes, des fleurs et des animaux. En ébauchant ces parties-là, il faut délayer vos teintes modérément, mais toujours avec le couteau, et se bien garder de les faire couler avec du vernis et de l'huile grasse; cela fait une peinture qui glue toujours et gerce quand elle vient à sécher, principalement dans les ombres. Je me réserve de dire encore un mot sur cette manœuvre, en parlant de celle que j'estime requise pour repeindre et empâter l'ouvrage à fond. Je ne recommande ici qu'une première préparation bien large et assez solide pour recevoir, aider et soutenir ce second travail.

J'ai connu de très-habiles maîtres qui, pour ébaucher, se contentaient de frottailler leur toile avec des brosses très-peu chargées de couleur et toujours noyées d'huile grasse. Cette pratique m'a toujours paru très-défectueuse et contraire à tout bien, parce qu'elle donne à l'ouvrage un mauvais fond qui manque absolument de corps, en quoi consiste cependant l'essentiel de l'ébauche; et aussi parce qu'elle fait jaunir toutes les couleurs que l'on met sur cet enduit. Elle produit presque toujours encore un autre mal. Ceux qui prennent ainsi cette habitude de frottailler en ébauchant, s'y laissent aller de même quand ils se mettent à finir, d'où il arrive que leurs tableaux ne conservent leur fraîcheur que fort peu de temps, et changent à n'être plus reconnaissables au bout d'une couple d'années et même plus tôt.

Concluons de tout cela que, pour ébaucher à profit, il faut ébaucher à pleine couleur, largement, et, proportion gardée, selon la nature des objets, le plus également que faire se peut. Une ébauche bien faite, en un mot, doit être à peu près, par rapport au travail qu'on aura à faire dessus, comme une espèce de demi-teinte générale, prête à recevoir les clairs et les ombres comme le papier bleu ou gris sur lequel on dessine : c'est l'idée qu'en donnait M. de Largillière. Quel avantage, en effet, de n'avoir point à vaincre ces coups trop poussés de blanc ou de noir qu'on voit dans certaines ébauches faites sans cette attention et qu'on ne peut jamais bien couvrir !

Lorsque l'ébauche sera achevée avec toutes ces conditions, il faut la laisser sécher, et à fond; la gratter ensuite légèrement afin d'ôter les poils qui peuvent être sortis des brosses, et les petits grains qui s'échappent des couleurs quelquefois mal divisées en les détrempant à sec : après quoi, il faut vernir; et cela fait, on peut peindre dessus.

Je sais bien que cette pratique de vernir l'ébauche n'est pas d'un usage général; mais je puis dire qu'elle a bien son bon, et voyez en quoi. Lorsque vous vous mettrez à peindre sur ce vernis, vous sentirez votre pinceau happer, pour ainsi dire, sur votre toile, et agir avec facilité; vous verrez vos couleurs couler à l'aise et couvrir parfaitement. Vous n'aurez jamais le désagrément de les voir s'emboire dans l'ébauche; vous n'aurez pas, par conséquent, la peine de les rappeler en les frot-

taillant soit d'huile grasse, soit d'huile de noix ou autre, ou par des petits glacis de couleurs assortissantes à la partie que vous voulez travailler. Or, ces frottaillements et ces glacis ont des inconvénients qui sont faciles à concevoir : les huiles ordinaires, et à plus forte raison l'huile grasse, tirent immanquablement au jaune, et affaiblissent ce que les couleurs qu'on pose dessus doivent avoir de corps et de tenue. Les glacis ne sont autre chose qu'une couleur tourmentée et toujours noyée d'huile qui gâte tout ce que l'on mêle avec. En vernissant votre ébauche, vous n'aurez rien à craindre de tout cela, et vous verrez toujours clair à tout ce que vous ferez. Mais il faut aller avec précaution et vernir cette ébauche le plus mincement que vous pourrez. Rien alors n'empêchera votre second travail de faire corps avec le premier, parce que l'esprit de térébenthine, qui fait la base de ce vernis, s'évapore à l'instant, n'en laisse, pour ainsi dire, que l'âme, et ce qu'il faut tout juste pour ôter à l'ébauche ce qu'elle a de trop spongieux. Il lui fait pomper toute l'huile des couleurs qu'on applique dessus, sans qu'il puisse détruire l'onction qu'il est bon de conserver pour maintenir cette liaison qui se doit trouver entre toutes nos préparations, et de laquelle dépend ce corps commun de pâte générale qui maintient le bel effet du tableau.

Voilà, jeunes élèves qui commencez à manier le pinceau, comment je m'imagine que vous pourrez vous y prendre pour ébaucher avec principes et avec goût; je dis que je me l'imagine, car je ne décide pas et suis bien éloigné de penser que la façon de faire que je viens de proposer là soit la meilleure que vous puissiez suivre. Cela est si vrai que, s'il se trouvait que vos maîtres en différassent, je vous conseille de vous en tenir à ce que vous leur verrez faire; mais quand même cela arriverait, j'ose me persuader que, dans le nombre de réflexions que je viens de faire, ils en trouveront bien quelques-unes qu'ils ne condamneront pas et dont ils estimeront que vous pourrez tirer quelque profit. Je ne demande rien de plus, car alors je me trouverai trop payé.

Passons présentement à la seconde partie de notre opération, et que je regarde comme la plus considérable, parce que c'est elle qui, à proprement parler, construit le tableau et lui donne toute sa solidité. Vous entendez bien que je veux parler de ce point de pratique qui a pour objet de *peindre à fond*.

Ce que je vous ai dit ci-devant sur ce que vous devez observer pour charger votre palette, vous est sans doute encore assez présent pour qu'il ne soit plus besoin que le répète ici. La voilà donc chargée et vous voilà prêt à faire vos teintes. Je voudrais bien que vous ne les fissiez que sur l'inspection du modèle, de quelque nature qu'il fût, d'après lequel vous seriez sur le point de travailler. Cette attention vous accoutumerait à constater toujours au juste la couleur locale de chaque objet, de ses diverses dégradations, et vous serait d'une commodité infinie pour la bien rendre sur la toile. Votre coloris acquerrait cette variété qui plaît tant dans la nature, et que l'on voit que les meilleurs maîtres de l'école de Flandre ont étudiée si soigneusement. Sûrement ce n'était point en faisant des teintes au hasard et par routine qu'ils l'ont rendue avec cette finesse et cette fidélité que nous a indiquées chez eux M. de Largillière. Mon maître m'a toujours dit que tous les peintres de cette école qu'il avait vus travailler étaient sur cela d'une exactitude infinie qu'ils semblaient tenir par tradition, et qu'il avait souvent eu un grand plaisir de *voir*, dès leur palette, ce rapport juste qui se trouvait entre les teintes qu'ils y venaient de ranger et les objets qu'ils s'occupaient à représenter.

Ce qu'il n'avait pas moins admiré, disait-il, c'était cette belle harmonie qu'il voyait toujours dans toute la gradation de ces teintes, et qui semblait répondre d'avance de celle qui se trouverait dans le tableau. Le meilleur moyen d'établir cette harmonie entre les teintes est celui que je propose ici : c'est de les faire tellement d'après le naturel qu'à force de s'habituer de le voir avec cet œil de comparaison dont j'ai parlé ailleurs, et d'en accuser au juste les teintes qui le distinguent depuis les premiers clairs jusqu'aux derniers bruns, on ne peut manquer de se familiariser avec cet accord qui ne le quitte jamais. Ainsi ce premier petit procédé, que tant de jeunes gens regardent comme très-indifférent, deviendra une source d'instructions pour ceux qui voudront bien le faire avec application. Et n'en est-il pas de même de tous nos autres points de pratique ? Il n'en est aucun qui ne roule sur quelque principe. Ce n'est que dans la façon de chercher et d'approfondir ces principes que gît cette suite de secrets de l'art qui fait l'habile homme. L'homme commun est celui qui n'a jamais fait que suivre machinalement ce qu'il a vu faire, sans s'être mis en peine d'en demander, d'en pénétrer la raison. Songez de bonne heure à vous garantir de ce défaut et à ne jamais rien faire sans vous informer pourquoi la chose se fait ainsi. Poursuivons.

Avant que de vous mettre à peindre, il faut dessiner votre sujet sur cette ébauche vague et en arrêter les principales parties avec le plus de justesse que vous le pourrez. Cette opération se fait d'ordinaire sur les études qu'on a faites d'après le naturel. Si l'on avait le moyen ou le courage de reprendre encore le modèle pour peindre d'après aussi, ce serait une bonne voie pour se rendre ha-

bile dans la couleur comme dans tout le reste. Alors on dessinerait de nouveau la figure pour laquelle tiendrait le modèle, on renchérirait sur la correction du premier trait, et on entrerait dans les détails nécessaires, selon que l'objet le demanderait. Dans l'un et dans l'autre cas, je voudrais qu'on dessinât à la craie au lieu de dessiner au pinceau avec de la laque et du stil de grain, comme on en use assez communément, et voici ma raison. Le trait ainsi mis au pinceau laisse nécessairement des épaisseurs considérables; s'il vient à sécher promptement, comme il arrive en été, ces épaisseurs sont souvent très-nuisibles au bel effet du tableau. J'ai vu des morceaux, qui d'ailleurs étaient faits avec beaucoup d'amour, où ces épaisseurs régnaient le long des contours comme une espèce de cordonnet qui devenait très-sensible pour peu que le tableau se trouvât placé au grand jour; cet inconvénient est encore plus frappant dans les tableaux où le dessin a été porté au pinceau sur la toile crue et avant que d'ébaucher. Il est rare que celui-là ne perce pas au bout d'un certain temps au travers de toutes les préparations, et surtout dans les contours éclairés et qui se trouvent en opposition sur un fond clair.

Je donne cette observation pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire pour peu importante; en tout cas il est facile d'en faire l'essai et de décider sur l'expérience. On concevra aisément qu'elle ne saurait regarder les ouvrages de grande dimension, lesquels seraient au-dessus de ces petites précisions, non qu'au demeurant cette méthode de dessiner à la craie n'y soit pas convenable; je pense qu'elle y convient encore autant que dans les ouvrages plus en petit.

Votre dessin bien arrêté avec correction, et vos teintes faites selon les principes que je viens d'indiquer, vous vous mettez donc à peindre. Il est important que vous procédiez à cette opération sur un plan bien raisonné qui commence à fonder votre ensemble et vos masses. Sans vouloir blâmer les différentes pratiques des autres, voici comme je m'imagine que vous pourriez vous y prendre. Je voudrais d'abord que vous posassiez vos teintes carrément et d'une intention mâle qui accusât bien votre dessin, et en commençant par les bruns destinés plus particulièrement à dessiner votre objet. Ne craignez pas de les appliquer bien larges, votre travail ne se soutiendra que mieux; ni de les accuser plus forts que vous ne les croirez voir dans le modèle, parce que, pour produire un effet vigoureux, vous avez à regagner par cet artifice ce que le jour naturel fait nécessairement perdre de ce côté à votre tableau; car, étant éclairé également par ce jour dans toute sa superficie, il est certain que les bruns y déclinent de plusieurs nuances, à quoi on ne fait pas toujours assez d'attention.

Vos bruns étant posés avec cette précaution, il faut poser vos clairs en commençant par le point principal, et qui doit régler le ton et la gradation des points subordonnés. Vous poserez ces clairs purement et bien dans la place qu'ils doivent occuper; appliquez-vous ensuite à trouver le ton vrai et juste des demi-teintes qui doivent former le passage de ces clairs à ces bruns. C'est dans cette intelligence-ci que réside tout le secret de ce que nous appelons la belle couleur. Oui! ce secret ne saurait être enseigné, il dépend uniquement d'un sentiment fin, et je dirais volontiers audacieux, qui nous fait voir le naturel comme les grands coloristes l'ont vu, et nous fait aspirer en même temps à le voir encore mieux qu'eux. Car d'où leur vient cette réputation de grands coloristes? de ce qu'ils ont osé rendre la nature autrement que ceux qui les ont précédés, et ont été assez heureux pour la rendre avec plus de vérité. Mais comment ont-ils trouvé cette plus grande vérité? Est-ce en copiant les autres? Non. C'est en copiant la nature avec des yeux assez exercés pour la bien voir, pour la voir savamment avec l'aide des coloristes les plus estimés, mais par leurs propres yeux et avec un esprit d'émulation et non de servitude.

Je viens de le dire et je le répète, je voudrais qu'il entrât dans le plan de vos études de consulter la nature également pour la couleur et pour le dessin. Celle-ci est-elle donc moins difficile que lui? Est-elle moins importante pour vos succès? Y a-t-il quelques autres moyens pour vous y former au même degré, et je dirai aussi facilement? Car n'étant pas possible de prescrire aucune dose ni de donner aucune règle fixe sur le coloris, même en copiant, qu'y a-t-il donc de mieux à faire que d'en chercher le secret dans sa véritable source, qui est le naturel?

Je dis même en copiant, et je prie qu'il me soit permis de raconter à ce sujet un fait qui m'arriva chez M. Largillière. Un jour, je le priai de trouver bon que je le visse peindre d'après nature une tête dont je devais faire plusieurs copies. Ce n'était pas de ces têtes courantes qu'il expédiait quelquefois un peu légèrement; c'était une tête d'ami, d'un beau caractère, et que cet excellent maître travailla avec tout l'art et le goût dont il était capable. Je puis dire que je dévorai jusqu'au moindre de ces procédés, et que je m'étais tellement rempli l'esprit de la fabrique de cette tête, que je comptais la savoir par cœur. Le lendemain, il s'agissait de la copier; je priai mon maître de vouloir bien faire mes teintes. Il eut la bonté de m'accorder cette seconde demande avec la même grâce qu'il avait consenti à la première; il eut encore celle de m'expliquer le rapport que ces teintes avaient avec cette tête qui était devant lui, et de me faire une leçon admirable sur l'emploi que j'en devais faire.

Muni de tous ces secours, je me mis à peindre

ma tête avec un amour sans égal. Quand je l'eus achevée, je crus m'être surpassé à l'infini; mais, l'ayant examinée le lendemain vis-à-vis l'original, je fus tout surpris de ne la trouver en rien au-dessus de ce que je faisais communément: je me regardais comme un sujet sans espérance, et en fus accablé de douleur. M. de Largillière survint et me dit: Qu'avez-vous? — Monsieur, lui dis-je, je suis au désespoir; avec toute l'aide que vous avez bien voulu me donner, ma copie est misérable; c'est trop abuser de vos bontés, je ne ferai jamais rien. — Doucement! me répondit-il d'un vrai ton de père. Je me suis attendu à ce qui vous arrive; j'ai voulu me prêter à un préjugé que je vous ai vu, et qui est fort excusable dans un jeune homme qui ne s'est pas encore familiarisé avec les principes. J'ai été bien aise que vous connussiez par vous-même que ce ne sont pas les teintes qui vous font trouver la bonne couleur, mais c'est la tête et le discernement. Vous avez voulu voir par mes yeux: chacun voit par les siens. Quand je vous aurai vu peindre d'après nature, je vous dirai ce que vous avez à espérer des vôtres. Mais point de ces découragements que je vous vois là: je suis content du profit que vous avez fait de ma leçon d'hier; ce n'était, à proprement parler, qu'une leçon de pratique; pour tout le reste, vous m'avez assez bien imité.

Reprenons et continuons notre opération.

Vous voilà donc après à poser vos bruns, vos clairs et vos demi-teintes, et à les lier ensemble pour donner à votre figure le relief et le tournant qu'elle doit faire paraître: en un mot, vous voilà à l'empâter et à la travailler à fond.

Ce travail est aussi différent chez les grands maîtres des écoles anciennes et nouvelles que leurs manières sont différentes, puisqu'à proprement parler, c'est lui qui détermine ces manières. Je connais peu de ces maîtres qui en aient montré l'artifice plus à découvert que Rubens et Van Dyck. C'est pourquoi j'ose les citer ici avec une sorte de préférence; je parle de cette leçon franche et ferme de mettre leurs teintes à leur véritable place, de les peindre ensemble, comme en modelant, sans les fatiguer, et sans en altérer la pureté; de prononcer chaque forme et chaque articulation à plein pinceau dans le gras de leur empâtement; de procéder enfin dans toute cette manœuvre sur des principes également lumineux et solides. Vous ne sauriez trop vous appliquer, jeunes élèves, à étudier ces principes dans les ouvrages de ces grands hommes, soit en les copiant en cette vue, soit en cherchant à les voir souvent et un peu de près. Vous en devez user de même à l'égard des autres maîtres qui ont excellé du côté de ce que nous appelons le pinceau; car ce que je vous propose ici n'est pas d'adopter la manière de peindre de Rubens ou de Van Dyck, à l'exclusion de tous autres; c'est de vous faire un fond de bonne pratique qui vous accoutume de bonne heure à mettre toujours tout bien dans sa place, vos préparations particulières et jusqu'à vos teintes et vos demi-teintes, aussi bien que vos masses; bref, de faire ce travail sur un plan raisonné: vous acquerrez par là une sûreté d'opérer qui fera le bonheur de votre vie. Car, quoiqu'il soit vrai de dire que toute manière d'opérer est bonne pourvu qu'elle produise de l'effet, vous devez concevoir que celle qui ne peut conduire à ce but qu'en tâtonnant vous exposera du moins au danger d'y arriver moins vite que celle qui y mène par un chemin où l'on y voit toujours clair. Quand il n'y aurait que cette certaine incertitude qui reste de l'autre façon d'agir que nous avons vue souvent tourner en habitude chez d'excellents maîtres, et au point que toute leur vie se passait, pour ainsi dire, à effacer et à refaire, cela seul ne devrait-il pas suffire pour nous faire agir autrement?

Le travail dont je viens de parler regarde particulièrement les chairs; celui qui convient pour peindre à fond les draperies se doit faire dans le même esprit. Elles demandent de même d'être peintes à pleine couleur et d'un pinceau ferme, qui, marchant suivant la direction des plis, les doit arrêter et commencer à mesure. Ce travail se doit varier en même temps selon les diverses espèces d'étoffes qu'il tend à représenter, afin de les caractériser avec justesse et avec goût. Il doit être plus large dans l'imitation des draps et velours; plus fondu dans celle des satins; plus net et plus délié dans celle du linge fin, et ainsi du reste. On a quelquefois reproché à d'assez grands maîtres le trop d'uniformité de cette partie de leurs tableaux où tout semble être habillé de la même étoffe. Nous en avons eu qui, sans tomber dans les mêmes défauts ou dans une imitation fort gênante, ont su répandre dans les leurs bien de la richesse, de la variété, et, il me semble qu'on peut dire, de la vérité. Sans remonter plus haut, M. de Troy, que nous venons de perdre, me paraît sur ce point pouvoir être produit comme un bon exemple; mais quel que soit le parti que l'on voudra prendre dans ces deux sortes de goût, j'estime que le travail dont il s'agit ici doit être toujours subordonné aux grandes masses, lesquelles on ne doit jamais perdre de vue ni offusquer par des petites parties dures et importunes qui en détruiraient l'économie, et feraient un tort notable à l'effet général du tableau.

Je dirai encore un mot sur la manière de travailler les draperies, en parlant de la retouche, et par occasion des glacis, qui me paraissent en quelque sorte appartenir à ce troisième procédé. Pour le second dont il s'agit ici, il doit avoir pour objet de mettre cette partie en assez bon état par une

exécution et bien nourrie et bien discutée, pour n'avoir plus besoin de rien, sinon de quelques réveillons ou de quelques glacis propres à la mettre d'accord avec le tout dont elle doit faire partie. C'est là ce qui fait son essence, et dans laquelle je crois devoir me renfermer ici.

Tels sont à peu près les principes généraux que je m'imagine qu'on peut établir touchant la pratique de peindre à fond les objets qui tiennent immédiatement au genre de l'histoire.

Ceux qui ne figurent que comme objets subordonnés, et qui font ce que nous appelons talents particuliers, dépendent de manœuvres différentes et assez variées. On met de ce nombre les animaux, les fleurs et les fruits, le paysage, les édifices et perspectives, autrement dit l'architecture, etc. J'indiquerai ici ces diverses manœuvres le plus brièvement qu'il me sera possible.

Celles qui regardent les animaux sont ou pour le poil ou pour la plume; l'une et l'autre demandent à être expliquées séparément.

Pour peindre un animal à poil, il faut commencer par bien empâter avec de la couleur qui ait toute sa consistance, et par masses principales. A mesure qu'on établit ces masses, il en faut indiquer les parties et former le plus d'ouvrage qu'il est possible en chargeant teintes sur teintes, mais peu à la fois; la couleur, en se nourrissant ainsi, graisse peu à peu et acquiert une demi-résistance. Alors on prend des brosses ou des pinceaux plus flexibles que ceux avec lesquels on a fait cette première préparation, et, à l'aide d'une pointe d'huile de térébenthine, qui rend la couleur plus coulante, on se met à travailler ces détails-là. La fluidité de la couleur facilite ce travail et lui donne toute la légèreté qu'on y peut souhaiter, en même temps qu'elle le préserve de toute sécheresse, parce qu'on est le maître de le mêler avec les dessous au degré qu'on le juge à propos, et de le fondre avec ou de le glisser sur cette préparation pâteuse et juste, ce qui lui donne un fini gras et moelleux que nulle autre pratique ne saurait produire à si peu de frais. Celle-ci a encore cet autre avantage, qu'elle conserve à ce travail tout son brillant, parce que la térébenthine, venant à s'évaporer, les couleurs restent dans toute leur pureté : toute autre façon les fait jaunir, ôte la netteté de la touche ou la rend maigre et d'une insipidité insupportable.

La manœuvre requise pour peindre les oiseaux, ou, comme l'on dit, *la plume*, est presque l'opposé de celle dont je viens de parler. Pour imiter ce beau lisse dont la nature embellit cet objet, il faut un travail très-uni depuis la première préparation jusqu'à la fin. Il faut en même temps que ce travail soit très-net pour donner à la plume cet œil mince et délié qui la caractérise. On conçoit aisément que la térébenthine ne doit point être épargnée; des couleurs trop épaisses ne pourraient manquer de rendre lourd et raboteux; les petits glacis y sont souvent d'un grand secours pour donner certaines transparences et certaines finesses dans les passages : mais il ne faut jamais faire ces glacis qu'avec des couleurs qui soient extrêmement bien broyées, parce sans cela elles pourraient laisser des petits grumeaux qui donneraient à ce travail un œil terne et sablonneux : cette attention est de règle générale pour tous les glacis et pour ceux en grandes masses et en couleurs transparentes dont il me reste encore à parler, comme pour les autres.

Les procédés requis pour peindre le poil et la plume, tels que je viens d'en tracer l'idée, présupposent un point particulier de pratique que nous appelons *peindre au premier coup*. Elle m'est devenue très-familière par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent, étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement, surtout en été ; je me suis donc accoutumé à les expédier tout de suite, et pense en avoir trouvé le moyen, et avec autant de fraîcheur, même pour les blancs, que si j'y mettais nos préparations successives. La promesse que j'ai faite au commencement de ce discours de m'expliquer aussi sur cette pratique m'engage à marquer ici en quoi elle consiste.

Ce que j'ai dit ci-devant sur l'attention que je voudrais qu'on donnât à faire des teintes bien justes sur le naturel, doit être pris ici à la grande rigueur. Ces teintes ainsi faites, il faut commencer par bien dessiner son objet avec celles qu'on aura faites pour les ombres. On doit accuser ce dessin largement, c'est-à-dire par masses, et non par un simple trait. Il faut ensuite former les parties claires de l'objet de la même façon et avec les teintes qui leur sont propres; mais il faut être prévenu que ce premier travail doit être fait très-mincement, et toutefois avec des couleurs non délayées. La raison est que, si l'on débutait par empâter un peu épais avant qu'on eût suffisamment préparé les formes contenues dans les diverses masses, la superficie de cet empâtement graisserait avant les dessous, ferait rouler la couleur, empêcherait qu'on pût travailler les teintes les unes dans les autres et s'étendre sur toutes les demi-teintes par les épaisseurs qu'on trouverait dans son chemin. On sent bien aussi pourquoi je demande que ce premier fond de travail soit fait avec des couleurs non délayées, et que c'est afin que ce fond soit assez solide pour recevoir le travail qu'il y aura à faire dessus, sans céder au premier coup de brosse où de pinceau, et s'en aller comme par égratignure. Ce travail s'y doit établir en modelant et en prononçant à mesure les formes particulières, toujours avec des teintes justes, en renchérissant un peu sur celles qu'on aura commencé à employer,

et avec cette attention de ne jamais porter le pinceau ou la brosse sur la toile sans l'avoir auparavant chargée de couleur, peu à la fois à la vérité, mais non autrement. En opérant de cette façon, on verra, à mesure qu'on avancera, l'ouvrage se caractériser, s'arrondir, se colorer et devenir susceptible de recevoir dans le gras ces derniers coups de finesse et ces touches spirituelles et moelleuses qui font le beau terminé et l'âme de la bonne exécution. Je renvoie au surplus à l'espèce d'application que je viens de faire de ces règles en parlant de la manière de peindre le poil et la plume. Elles me paraissent généralement applicables à tous les objets dépendants des autres parties de notre art.

J'avais compté me dispenser de parler de la pratique appartenant au talent des fleurs et des fruits, à cause du rapport qu'elle a avec celle du talent des animaux et particulièrement des oiseaux. En effet, ce sont presque tous les mêmes procédés qui peuvent convenir à l'un et à l'autre. Je dois dire cependant que, pour peindre des fleurs, on est assez dans l'usage d'ébaucher, mais légèrement et par grandes masses, et uniquement afin d'avoir un fond qui, par son ton, puisse faciliter la pureté et la netteté du travail qu'on veut faire dessus. J'ai encore à observer qu'il y a pour les fleurs une sorte de travail particulier qui ne doit pas moins contribuer que la couleur à indiquer le degré juste du brillant, du satiné, du velouté et du mat, qui caractérise chacune d'elles, ainsi que sa minceur et son épaisseur. L'illustre Baptiste est, à mon gré, un grand maître en cette partie, et bien plus utile à consulter que tout ce que les Flamands nous ont envoyé de plus fini et de plus précieux. Chez eux, fleurs et fruits, tout est peint de la même façon, de la même touche, d'un travail aussi fouillé dans les ombres que dans les clairs ; toutes leurs fleurs, toutes leurs feuilles indiquent une même épaisseur. Chez lui, chaque objet est caractérisé par un travail qui lui est spécialement propre; ses roses sont minces, ses lis ont du corps; son intelligence est toujours juste par des tournants sacrifiés à propos qui mettent tout en valeur. Quelle bizarrerie qu'un aussi excellent modèle soit si peu recherché par notre jeunesse au milieu du besoin que dans tous les genres on a de ce talent!

On a encore plus besoin de celui du paysage. Il n'est aucun peintre d'histoire qui puisse s'en passer. En est-il mieux cultivé? Je rougis du peu de goût que montrent nos enfants académiques pour une étude si profitable. Quel vaste champ pour former un jeune homme, même dans la bonne pratique! Berchem seul peut suffire à lui rompre la main; le naturel aurait bientôt fait le reste. Berchem lui apprendrait à lire ce naturel et à le rendre avec cette fière facilité qui caractérise ce maître; il lui montrerait comment on prépare un ciel; comment on établit la masse générale d'un travail large et uni, et comment, d'une main légère, on charge cette masse de nuées peintes dans le gras; comment on profite de cette préparation pendant qu'elle est en cet état, pour y porter les objets qui doivent découper dessus ou composer avec, afin de les y fondre par les bords et obvier à toute sécheresse. Il lui ferait voir dans ses arbres, un feuillé libre et varié, et dans leurs troncs, ainsi que dans les plantes, les terrasses, les eaux, un touché juste et plein d'esprit, qui rend chacun de ces objets également vrai et piquant... Un seul des tableaux de ce brillant artiste peut tenir lieu, sur ce point, d'un cours complet de pratique, et je suis sûr qu'un sujet un peu né peintre, qui, après s'en être bien pénétré, se mettrait à étudier le naturel, se trouverait étonné du degré d'habileté qu'il acquerrait en cette partie en peu de temps. Quelle satisfaction ne recevrais-je pas si cette assurance pouvait être suivie de quelque effet?

Que n'aurais-je pas à dire du talent de peindre l'architecture, ce talent encore si nécessaire pour la décoration de nos ouvrages, et si négligé dans notre école? Mais les bornes de ce mémoire ne souffrent pas que je m'étende ici sur tous ces divers procédés qui sont particuliers à l'exercice de ce talent, qui, d'ailleurs, ne manque pas non plus de grands exemples pour ceux de nos étudiants qui auraient assez de courage pour s'élever au-dessus des justes reproches que nous avons sur ce point à faire à la plupart d'entre eux.

Je voudrais bien, Messieurs, ne pas abuser de votre patience; me permettriez-vous de faire encore quelques réflexions sur le dernier de nos principaux procédés, celui que nous appelons la *retouche?*

Vous savez que je m'y engage, j'abrégerai le plus qu'il me sera possible.

Quand un tableau est peint à fond d'un bout à l'autre, on le laisse sécher, et assez parfaitement pour pouvoir souffrir d'être verni.

On le doit vernir très-légèrement, et avec une brosse un peu molle, mais dans toute son étendue, afin de rappeler les couleurs qui peuvent être embues, et de se mettre en état de bien discerner ce qui reste à y faire pour lui donner l'accord qu'on croira lui manquer.

Cet accord se donne en retouchant certaines parties, soit pour les éclairer, soit pour les éteindre. Le plus communément, c'est pour ajouter à celles qui sont destinées à figurer en premier et à faire le plus d'effet, quelque degré de finesse, de force ou de fraîcheur, des glacis réservés pour certaines draperies et d'autres objets.

Il y a différentes manières de donner cette retouche.

J'ai vu des maîtres qui se contentaient de ne la donner que sur des endroits qu'ils croyaient avoir

besoin ou d'être éclaircis ou d'être rendus plus sourds, sans retravailler la partie entière avec laquelle ces endroits faisaient corps. Cette pratique m'a toujours paru défectueuse parce que ces petits raccommodages ne manquent jamais de marquer par les bords et de faire tache.

D'autres ne vernissaient pas leurs tableaux, mais frottaient d'un peu d'huile grasse la partie qu'ils voulaient retoucher, et, l'effleurant seulement d'une vapeur de couleur, produisaient des effets assez séduisants par de petites demi-teintes fines à la Corrége. Cette pratique m'a paru avoir cela de fâcheux, que la séduction qu'elle opère passe comme un songe, et que tout ce beau travail jaunit en moins de rien.

C'est bien pis encore quand ces mêmes maîtres gardaient leur tableau devant eux pendant un mois ou cinq semaines et qu'ils y tracassaient tous les jours quelque petit accord pareil, par lequel ils revenaient sur le même endroit, souvent jusqu'à cinq ou six fois. Alors tout leur ouvrage prenait en très-peu de temps un œil terne et enfumé, produit de toute cette huile grasse, qui, en se séchant, absorbait tous ces glacis qu'on avait passés dessus, et faisait le plus mauvais effet du monde.

Un effet fort différent, mais qui, à mon sens, ne remplit pas bien l'objet de la retouche, est celui qui résulte de la pratique de plusieurs autres maîtres; pratique qui consiste à repeindre, presqu'à plein pinceau, les principales parties du tableau. Ce travail n'est, à proprement parler, qu'un empâtement de plus, peu susceptible de certaines finesses, d'accord, et de touches requises dans certains endroits, et qu'il est difficile de donner dès qu'on se laisse un peu gagner par la couleur. Cette sorte de retouche ne serait donc qu'une façon de plus, qu'on pourra recommencer à l'infini, sans que le tableau en paraisse plus recherché ou plus terminé.

Quelle serait donc la méthode qui semblerait mériter ici la préférence? Sans vouloir blâmer celle qui peut être suivie par aucun de mes confrères, je croirais que c'est celle que j'ai commencé à proposer, savoir : de vernir le tableau d'un bout à l'autre, et de voir clair par ce moyen dans ce qu'on peut avoir à y faire du côté du bel accord, du côté de certaine légèreté de pinceau, bref, du côté de certaines recherches particulières et de toutes les autres conditions de l'art.

Le travail requis, pour opérer toutes ces finesses d'exécution, se fait sur ce fond de vernis avec beaucoup de facilité; et qu'on ne craigne point que ce fond puisse faire obstacle à l'intime jonction des couleurs de la retouche avec celle de la préparation des empâtements dans un tableau fraîchement peint. Ces deux procédés se suivent de trop près pour ne pas faire corps ensemble, et pour jamais. Ce n'est que le repeint fait sur des vieux tableaux qui soit dans le cas d'en pouvoir être détaché; et ce, quand même il ne serait pas fait sur un fond de vernis.

Pour procéder à ce travail de la retouche, il se faut faire une suite de teintes de la plus grande justesse et de la plus grande pureté. L'usage parmi nous n'est pas de faire ce travail d'après le naturel; il semble néanmoins qu'il en aurait encore plus besoin que les procédés précédents, et surtout pour les chairs. Les Flamands sont tous dans ce sentiment, et on le voit bien par leurs ouvrages.

Combien n'acquerrait-on pas de mérite du côté de la bonne couleur, si l'on s'habituait de la chercher ainsi dans sa véritable source, et combien ce dernier travail ne se ressentirait-il pas de cette étude particulière de la couleur, si l'on voulait bien s'y appliquer? Comme ce travail n'est fait que pour caresser cette exécution solide qui lui sert de fond, il ne demanderait pas une bien longue séance pour le modèle, et il donnerait des précisions de vérité qu'il est impossible de deviner. Je vis toujours dans l'attente de voir quelques-uns de nos élèves, un peu nés coloristes, se faire un point capital de ce point d'étude, et je me tiens sûr qu'il s'en trouverait assez bien pour m'en savoir toujours gré.

La retouche n'étant donc faite que pour caresser le corps général de l'ouvrage, elle se doit opérer avec peu de couleur employée très-purement, et en repassant sur toute la partie qu'on aura commencé à travailler. Ce précepte doit être entendu particulièrement pour les chairs et pour d'autres objets faisant masses claires et lumineuses, et notamment pour les blancs. On le peut regarder comme plus arbitraire pour les draperies et pour d'autres accessoires qui souvent n'ont besoin que d'un réveillon ou d'un coup de vigueur, qui tantôt se peut donner à sec, tantôt à l'aide du petit glacis.

On doit être très-circonspect dans l'emploi de ces petits glacis, surtout vers les parties claires, par la raison que ces glacis, lorsqu'ils sont donnés avec des couleurs qui ont du corps, font presque toujours un effet lourd et cendreux, et jaunissent inévitablement, parce qu'on ne peut manquer d'y faire entrer l'huile grasse, ainsi que je l'ai déjà observé. Il n'en est pas de même des glacis qu'on donne avec de la laque, de l'outremer, du stil de grain ou autres couleurs transparentes, soit pour augmenter l'éclat de certaines draperies ou pour en rehausser le ton, soit pour rendre avec plus de justesse la vivacité de certains plumages et de plusieurs sortes de fleurs. L'emploi en est plus sûr, aussi bien que la durée ; mais cette façon de glacer demande cependant d'être faite aussi avec quelques précautions et une sorte d'intelligence dont il me paraît à propos d'instruire nos commençants.

Il faut toujours glacer peu épais pour ne pas outrer ce ton dont on a besoin, quitte à reglacer une seconde fois, après que le premier glacis sera bien sec. Cette façon de faire donne d'ailleurs la facilité de piquer les lumières de l'étoffe de nouveaux clairs, et leur procurer par là plus de brillant au second glacis, ce qui fait fort bien entre autres dans les velours. En ne chargeant la brosse que modérément de couleurs, on glace plus uniment, et on se rend plus maître de forcer ou de diminuer l'effet du glacis suivant les endroits. Il les faut surtout tenir très-faibles dans les masses ombrées, lesquelles, sans cela, deviendraient trop ardentes ou trop dures, cesseraient de tourner et feraient tort à la vivacité des clairs. C'est assez pour ces masses d'y émousser la brosse presque épuisée de couleur.

Quoique je semble ranger ici ces grands glacis à plein au nombre des opérations par lesquelles on finit l'ouvrage, je dois avertir cependant qu'ils ne prennent jamais si bien sur une préparation vieille faite, que sur un travail nouveau, mais suffisamment sec pour souffrir le vernis. Les dessous formés par ce travail sont mieux disposés à faire corps avec eux et à leur donner une solidité inaltérable.

Il me paraît superflu de prevenir que cette solidité dépend beaucoup aussi du bon choix des couleurs qu'on emploie pour donner ces glacis. Nous sommes cependant bien peu curieux sur ce choix; il me paraît susceptible de plusieurs observations importantes, mais qui n'appartiennent qu'indirectement aux sujets que je traite ici. J'en pourrai faire la matière d'une autre conférence, si vous jugiez, Messieurs, qu'elle pût être de quelque utilité. Pour celle-ci, dont je vous prie de pardonner la longueur, et ce qu'il peut s'y trouver de répétition et d'inutilité, je me flatte que vous voudrez bien la recevoir comme un hommage de mon zèle pour un objet aussi touchant pour vous que l'est l'avancement de notre jeunesse, et mon respect pour les grands exemples, que, sur ce point, vous ne cessez de nous donner.

NOTE.

Le premier discours d'Oudry sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres a été publié dans le 3e volume du *Cabinet de l'Amateur* (1re série), le troisième discours qu'il annonce à la fin de celui-ci n'a jamais été écrit.

BIBLIOGRAPHIE

LES LIVRES ILLUSTRÉS

DE PLURIMIS CLARIS SELECTISQ3 MULIERIBUS OPUS PROPE DIVINUM NOVISSIME CONGESTUM, *Ferrarie*, 1497, IN-FOLIO.



EPUIS quelques années, des perspectives nouvelles semblent s'être ouvertes devant les bibliophiles français : ils sont un peu moins exclusifs. S'ils ne s'engagent point encore d'un pas bien résolu et débarrassés de tous préjugés dans le vaste champ qui leur est donné à parcourir, au moins les excursions dans les pays voisins sont-elles devenues plus fréquentes. Tout en conservant une préférence bien naturelle pour les productions de l'esprit français, ils commencent à s'apercevoir que la France, aussi bien que sa littérature, sont filles de la Grèce et de Rome, sœurs de l'Espagne et de l'Italie, et que Ronsard est très-naturellement placé sur leurs tablettes à la suite de Pindare et d'Horace, entre Pétrarque et le Romancero.

Qu'est-ce que le livre, sinon le flacon où se conserve l'esprit, la coupe qui contient le vin généreux? Quelques-uns la veulent rare, précieuse, artistement ornée, cette coupe : qui pourrait les en blâmer? Tous ne sauraient la vider; mais pourquoi se refuseraient-ils à la courtoisie d'y tremper les lèvres? Il est bien entendu que l'on n'a pas toujours des livres rares pour les lire, qu'on les aime comme on aime une épée, par exemple, que l'on caresse et que l'on manie sans penser très-sérieusement à s'en servir. Le charme mystérieux qui nous séduit et nous attire vers ces deux grandes armes, le livre et l'épée, est au nombre de ceux qui se sentent bien mieux qu'ils ne s'expriment.

Le goût des livres avait, du reste, grandement besoin d'une infusion de sang nouveau qui le vivifiât. Il était tombé dans l'enfance, il se mourait. Vers le commencement de ce glorieux XIXe siècle, je ne sais quel engouement pour de déplorables niaiseries s'empara des amateurs : la mode fut longtemps aux petites choses. Guilbert de Pixerécourt, Charles Nodier, et quelques autres qui ne valent pas la peine d'être nommés, étaient les illustres et donnaient le ton. Les catalogues de leurs collections sont de curieux inventaires des puérilités qui avaient alors une vogue que rien n'explique aujourd'hui aux esprits sérieux.

Cet aimable Charles Nodier, que nous ne pouvons, avec toute la bonne volonté du monde, placer au nombre des bibliographes, contribua plus que personne à mettre en réputation par ses écrits des productions littéraires du genre le plus infime. Rien n'est dangereux comme les erreurs d'un homme d'esprit. Le peuple le plus spirituel de la terre fit alors ses délices des *Caquets de l'accouchée*, du *Formulaire de Bredin*, *le cocu notaire rural*, et du *Théâtre de Corneille Blessebois;* il ne fut plus question que du *Cadet Angoulevent*, et de *Verboquet le généreux*, dont on faisait un cas tout particulier, du *Coupe-cul de mélancolie*, — de *Roger Bontemps en belle humeur*, — de l'*Enfant Sans-Souci divertissant son père Roger Bontemps et sa mère Boute-tout-cuire*. Il fallait avoir toute la famille. Les plus délicats se nourrissaient des *Chansons de Gaultier Garguille*, — des *Fantaisies de Bruscambille*, — et des *Questions tabariniques*, style de carrefour et esprit du Pont-Neuf que l'on faisait *doubler* en maroquin et dorer à petits fers. L'*Enfer de la mère Cardine* et l'*Alcibiade fanciullo* étaient les colonnes d'Hercule du genre; quelques-uns les dépassaient. Les politiques étaient pleins de tendresse pour les livres condamnés au feu, et d'autres faisaient collection de livres qui n'avaient été tirés qu'à cent exemplaires : les ouvrages de Merard de Saint-Just occupaient dans cette classe une place d'honneur. Mais on était surtout friand d'opuscules de quatre, huit ou seize pages; passé ce nombre, quelques-uns ne les admettaient plus dans leurs bibliothèques. On voulait des *titres* singuliers. Le besoin de tout cela était si vif qu'on en faisait des réimpressions avec luxe; si bien que le nom de bibliophile devint alors synonyme de bibliomane, que l'on passa du culte au fétichisme, et que ce noble goût des livres tomba chez nous, aux yeux du public, dans un discrédit dont il sera longtemps encore à se relever.

Pour comble de malheur, vers le commencement de cette période funeste, un grand seigneur anglais fit la noble folie de payer 52,000 francs un *Décaméron* de Boccace, in-folio imprimé à Venise, en 1471, par Christofal Valdarfer. C'est la première édition du plus grand des prosateurs italiens, et c'était aussi le seul complet des trois exemplaires connus.

De cette mémorable enchère date l'attention portée par les amateurs anglais sur les productions typographiques de l'ordre le plus élevé; c'est aussi celle de la grande émigration en Angleterre des beaux livres que nous possédions encore.

Éditions *princeps*, livres imprimés sur vélin, romans de chevalerie, livres liturgiques que l'art du XVIe siècle s'était épuisé à décorer, grandes collections bénédictines reliées en maroquin rouge, que nous rachetons aujourd'hui au poids de l'or; tout cela passait la Manche, acheté à vil prix sur le continent, sans qu'il s'y trouvât personne pour les disputer et les retenir.

Qui peut savoir ce que l'excentricité de lord Blandford a valu à l'Angleterre de trésors littéraires que nous ne reverrons plus!

Mais, comme nous venons de le dire, les amateurs français sont revenus à des sentiments meilleurs, un peu tard et en petit nombre, c'est vrai; mais ils sont remplis d'ardeur et de dévouement. Le mouvement a commencé par les reliures historiques, c'est-à-dire par les livres qui ont appartenu à des personnages célèbres; ils ont quelque chose de plus personnel et de moins abstrait. Qui ne voudrait avoir, s'il existait, *le* Racine aux armes de madame de Maintenon, *le* la Fontaine de madame de Sévigné, ou *le* Corneille du Grand Condé? Par esprit de corps, les bibliophiles ont accordé un souvenir à leurs devanciers les plus illustres, sans toutefois se soucier toujours de les imiter; et les livres portant les noms ou les armes des Grolier, des Laurini, des Majoli, du président de Thou, de Chamillard et de Longepierre, sont venus les premiers prendre place sur les rayons de quelques collections.

La reliure est le costume du livre; c'est le complément de sa physionomie au point de vue historique, et, si l'on a des livres pour simple délectation, il faut les avoir complets autant que possible, c'est-à-dire les allemands revêtus de peau de truie gaufrée, les italiens avec d'élégants compartiments sur les plats, les français *doublés* de maroquin et ornés de ces fines dentelles, qui sont le triomphe des Le Gascon et des Du Seuil. La *patine* du temps elle-même sied mieux à ces antiques qu'une brillante dorure moderne.

On commence à faire cas aujourd'hui des livres anciens à textes ornés de gravures et que nous nommerons *illustrés*, pour nous conformer à l'usage: c'est un autre progrès.

Enfin les belles productions typographiques du XVe siècle comptent déjà quelques admirateurs; il en est jusqu'à trois que nous pourrions citer.

A l'égard de ces dernières, il est difficile d'imaginer combien est rebelle chez nos bibliophiles la compréhension des chefs-d'œuvre d'un art parfait à ses débuts et qui a produit du premier coup des livres non-seulement précieux, parce qu'ils sont les premiers, mais encore d'une exécution irréprochable, et qui réunissent au plus haut degré toutes les conditions d'élégance et de beauté. Jamais on n'a mieux calculé qu'alors la *justification* d'un texte, proportionné la marge du fond et celle de tête. Lorsqu'on les ouvre, on est vraiment frappé de leurs formes harmonieuses, qui est l'art lui-même et qu'égale seule la beauté des matériaux que les premiers imprimeurs mettaient en œuvre. Où pourrions-nous trouver du papier comme celui de Nicolas Jenson? Le secret de l'encre

d'Erhard Ratdolt n'est-il pas réellement perdu? Mais rien n'y fait, la plupart restent insensibles à l'émotion intime, à la noble jouissance de pouvoir dire en feuilletant ces vénérables volumes : Ceci est le premier Virgile, et voilà le premier Horace! C'est sous cette forme qu'ils ont reparu au monde pour enchanter tous les esprits, après être restés mille ans couchés dans le tombeau. Ce Quintilien imprimé à Rome en 1470, et que l'art nouveau donnait alors pour une pièce d'or, avait été découvert depuis peu par Poggio, après des recherches infinies, dans un monastère de la Suisse allemande, où il pourrissait dans une cave. Son maître, Léonard d'Arezzo, en apprenant cette nouvelle, se hâtait de lui écrire : « Quel bonheur inespéré! Je verrai donc tout entier ce Quinti-
« lien, dont les fragments étaient pour moi une source intarissable de jouis-
« sances. Je vous en conjure, mon cher Poggio, envoyez-moi ce manuscrit de
« l'Institution le plus tôt possible, que je le voie avant ma mort. »

Ah! messieurs, ces livres qui vous laissent froids aujourd'hui, avant-coureurs pacifiques d'une grande révolution littéraire, ont fait battre bien des nobles cœurs, lorsqu'ils ont paru pour la première fois.

La bibliographie proprement dite, dont nous avons voulu dire deux mots en passant, est en dehors du cadre que nous nous sommes tracé dans ce recueil, mais non l'étude de tout ce qui se rattache à l'art dans la confection du livre, comme la gravure, par exemple, et la reliure, qui est un art particulier. Nous avons promis de tracer les principales phases de l'histoire de la reliure des livres, et nous pensons à tenir notre promesse. Nous donnerons sous peu les premières pages de ces récits qui doivent être accompagnés de desseins d'un genre nouveau, destinés à reproduire d'une façon plus vive qu'on ne l'a fait jusqu'à présent les plus brillants modèles de ces élégances du temps passé.

Les livres anciens ornés de gravures présentent un champ bien autrement vaste à parcourir et qui rentre tout entier dans notre domaine, si même il ne nous appartient pas exclusivement. Beaucoup d'entre eux tiennent bien plus à l'art qu'à la bibliographie elle-même. La valeur scientifique du livre ou son intérêt sont devenus moindres avec le temps, et le dessin est resté plus précieux que le texte pour lequel il avait été fait.

Les livres illustrés sont une mine abondante dont il sortira des trésors, lorsqu'il sera possible de l'exploiter à ciel ouvert. Restés enfouis et confondus avec les livres qu'on ne lit plus, ils sont du reste odieux aux bibliographes de profession, qui jugent le frivole ornement qui fait leur mérite tout au plus bon pour amuser les enfants.

Rien ne serait plus aisé que d'en faciliter l'étude, sans même toucher au

système suranné qui préside à la classification des livres dans les grandes bibliothèques, en réunissant toutes les productions de ce genre dans une section intermédiaire, trait d'union entre les livres et les estampes.

Là pourraient être rassemblés tous les textes inutiles

Des Bibles, des Évangiles et des Apocalypses figurés;

Les vies également figurées du Christ, de la Vierge, des Martyrs et des Saints;

La classe importante des livres liturgiques, tous très-ornés, et inutiles la plupart au point de vue des études théologiques;

Toute la doctrine emblématique figurée, religieuse, morale, philosophique ou amoureuse;

Les recueils qui contiennent les persécutions et les guerres;

Les biographies dont les portraits font le principal mérite;

Les promptuaires de médailles et les premiers livres de numismatique, d'une exécution pittoresque, mais sans aucune valeur scientifique;

Les recueils de costumes et de broderies;

Les livres sur l'escrime, l'équitation et la danse;

Les traités de gymnastique et de lutte;

Les livres de calligraphie;

Et un grand nombre d'ouvrages ornés, extraits des différentes classes qui forment l'ensemble du système bibliographique, et qui tous, à de très-rares exceptions près, sont sans valeur littéraire, historique ou scientifique; il n'y aurait là qu'à choisir.

Une semblable collection pourrait avoir pour base tous les grands ouvrages figurés sur les arts, les traités d'architecture, les monographies de monuments antiques et modernes, les galeries, les recueils de statues et les ouvrages sur les vases antiques.

Ce ne serait pas même une innovation; c'est ainsi, lorsque le besoin s'en est fait sentir, qu'on a détaché la Géographie (cartes et plans) de la section historique, pour en faire un département à part dans notre Bibliothèque impériale.

Les livres deviennent si nombreux que ce n'est qu'en les subdivisant qu'on parviendra à les utiliser. Le vieux système de classification adopté dans les collections publiques crève de pléthore. Dans l'état actuel de la science, nul ne peut se flatter d'être encyclopédique : centraliser, c'est amoindrir. Il devient urgent de diviser nos collections, si on veut qu'elles restent bonnes à quelque chose.



L'ILLUSTRATION des livres fut, dans le passé, ce qu'elle est de nos jours, où nous avons vu les maîtres les plus célèbres lui payer leur tribut, avec cette différence que les artistes d'alors s'humanisaient plus volontiers, ou plutôt qu'on ne leur avait pas encore élevé des autels.

Les dessins des artistes des xve et xvie siècles, mis en relief pour les usages de la typographie, ont pour ces époques un intérêt semblable à celui des gravures à l'eau-forte du xviie; ils donnent une idée parfaitement juste du style des maîtres et des caractères généraux de l'école : c'est la monnaie courante de l'art.

A des points de vue très-variés, nos vieux livres illustrés sont remplis de renseignements que l'on ne trouverait que très-difficilement ailleurs. Ils sont, pour l'amateur, sans l'obliger à de grandes recherches, comme une fenêtre ouverte sur le passé. C'est dans les figures des plus anciens, souvent grotesques et triviales, mais naïves et sincères, que l'on retrouve les vieux types nationaux disparus ou qui se sont modifiés et adoucis depuis sous les efforts de la civilisation. Dans d'autres, le crayon, interprète du texte qu'il suit pas à pas, nous a conservé la forme précise sous laquelle ont été perçues tour à tour les créations purement idéales — mortels, anges ou démons — qui nous ont été léguées par la tradition, par la poésie ou par la religion; plus loin, ce sera l'enveloppe bizarre que l'imagination du temps prêtait aux races d'un monde récemment découvert, ou bien les traits sous lesquels les nations modernes, sortant de l'enfance, essayaient de se représenter la grande antiquité dont elles ne connaissaient pas encore les monuments figurés : et tout un monde enfin de façons familières de sentir et de voir, dont ils sont les dépositaires exclusifs.

Nous visiterons peu à peu les plus rares et les plus significatifs de ces livres. Pour aujourd'hui, tous céderont le pas aux femmes illustres qui nous sont présentées par le respectable fra Jacopo Filippo de Bergame.

Voici la description du livre :

DE | PLURIMIS | CLARIS SELECTISQ3 | MULIERIBUS OPUS PROPE DIVINUM | NOVISSIME | CONGE | STUM.

Ces paroles, tracées en grandes lettres cursives gothiques, disposées sur huit lignes, comme nous venons de l'indiquer, occupent toute la page *recto* du premier feuillet. Albert Durer a emprunté aux Italiens cette manière de disposer le

titre de quelques-unes de ses publications en surchargeant un peu l'ornementation des caractères.

Le volume est un élégant in-folio composé de CLXX feuillets, non compris quatre feuillets préliminaires non chiffrés, qui contiennent, outre le titre, une



épître dédicatoire, en forme de prologue, adressée à Béatrix d'Aragon, reine de Bohême et de Hongrie, et la table alphabétique des femmes illustres dont il est question dans l'ouvrage.

Au verso du feuillet qui contient le titre, et en face du prologue, un grand portique du meilleur goût, que ses dimensions ne nous permettent pas de reproduire, sert de cadre au dessin ci-dessus, où nous voyons l'auteur présenter son

livre à Béatrix d'Aragon, princesse savante et qui se recommande à nous par plus d'un titre, puisqu'elle était la femme de Mathias Corvin, l'un des plus illustres parmi les mécènes du xve siècle.

Le texte, en beau caractère semi-gothique, finit avec le cent soixante-neuvième feuillet; sur le recto du dernier se trouve la souscription :

« Opus de claris selectisq; plurimus mulieribus a fratre Ja. Philippo Ber-« gomense editum explicit maxima cu; diligentia revisu; et castigatum per Re-« veren. Sacre theologie doctore; magistrum Albertus de Placentia : et fratrem « Augustinu; de Casali majori ejusdem facultatis baccalarium ordinis Minorum. « Ferrarie impressu3. Opera et impensa Magistri Laurentii de Rubeis de Va-« lentia. Tertio Kal. maias. Anno salutis nostre MCCCCLXXXXVII. Religioso In-« victiss.q; principe : Divo Hercule : Duce secundo : Ferrariensibus legiptime « Imperante. »

Et au-dessous le registre qui se termine par la marque de l'imprimeur.



Laurentius de Rubeis de Valentia, et en italien *Lorenzo de Rossi da Valenza*, que Sardini, dans son histoire de Nicolas Jenson, appelle tout simplement Laurent des Rouges, doit être rangé parmi les Français, en assez grand nombre, qui contribuèrent, tout autant que les Allemands, à propager la typographie en Italie. Nous pouvons en effet, dès les premières années, revendiquer parmi les imprimeurs de ce pays, outre *Nicolas Jenson* établi à Venise, et qui jetait un si

grand éclat sur l'art, un *maestro Bono* qui, au rapport de Targioni Tozetti, le premier, vers 1471, faisait rouler ses presses en Toscane, à Colle de Val d'Essa, ville célèbre par ses manufactures de papier; — *Stephanus Corallus Lugdunensis*, qui imprimait à Parme en 1473; — *Petrum Maufer Normanum*, établi successivement à Padoue en 1474, à Vérone en 1480, et plus tard à Venise; — *Jean Fabri*, qui exerçait son art à Turin, en 1474; — *Gulielmus le Signerre Rothomagensis*, célèbre à Milan; et *Eustacium Gallum*, qui est le même que *Statius Gallicus*, et *Jacobum Rubeum natione Gallicum*, émule de Jenson, et d'autres encore qui tous, à l'imitation du grand typographe de Venise, ajoutaient à leurs noms celui de leur patrie comme pour recueillir un reflet de sa popularité.

Ferrare avait eu aussi, dès l'origine, un Belforte ou Beaufort et un Johannes Picardus, deux imprimeurs dont les noms ont une physionomie française. Mais la nationalité d'*Andreas Gallus*, ou mieux encore *Francigena*, établi à Ferrare vers 1471, n'est point douteuse. Laurent des Rouges nous paraît avoir été le compagnon et le successeur d'Andrea, dont le nom disparaît, sur les livres imprimés à Ferrare, vers 1493, date des premières productions de Des Rouges.

Laurent a beaucoup imprimé à Ferrare; et, dans le petit nombre de ses volumes ornés de gravures, une belle édition des Épîtres de saint Jérôme en italien, qui porte la même date que les *Femmes illustres*, tient le premier rang. Il mourut vers 1545, et son fils François succéda à sa typographie. Le statut de Ferrare, imprimé par Francesco de Rossi en 1567, est orné de son portrait, âgé de soixante-quatre ans.

Le moine augustin FRA JACOPO FILIPPO DA BERGAMO, dont le nom se trouve associé comme auteur à celui de Des Rouges dans le livre qui nous occupe, fut un des savants personnages de son temps. Il appartenait à la noble et antique famille Foresti de Bergame. Né vers 1434, il prit en 1452 l'habit religieux dans le couvent des Augustins de cette ville, et y mourut le 15 juin 1520, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Prieur de son ordre à Imola en 1494 et à Forli en 1496, il fut longtemps professeur à Ferrare, où il eut l'occasion de s'attacher plus particulièrement aux princes de la maison d'Este.

Un des premiers, il écrivit l'histoire générale. Il avait intitulé son livre, imprimé à Venise en 1485 : *Supplementum chronicarum*. Il voulait indiquer par là que son travail, fait avec soin, par le nombre de faits nouveaux qui s'y trouvaient consignés, était destiné à servir de complément à tous les ouvrages du même genre qui avaient été écrits jusqu'alors.

La réputation littéraire de fra Filippo, son caractère religieux et sa naissance paraissent lui avoir donné un accès facile auprès des dames illustres de son temps, et son livre *De claris Mulieribus* pouvait en recevoir quelque importance par la place assez large qu'elles y occupent; mais il n'aurait pas fallu pour cela s'en tenir à la louange de leur piété. Il était difficile à un moine du XVe siècle de

traiter cet intéressant sujet avec la liberté que devait y mettre un siècle plus tard l'abbé de Bourdeille, seigneur de Brantôme.

Le principal attrait du livre de fra Filippo est donc aujourd'hui dans ses illustrations, et plus particulièrement dans quelques portraits d'un art charmant et d'un très-bon souvenir, que nous allons lui emprunter.



Nous avons dit que le livre commençait par un prologue en l'honneur de Béatrix d'Aragon ; la série des biographies s'ouvre par la vie de la vierge Marie, et, reprenant ensuite l'ordre chronologique, passe en revue le plus grand nombre de femmes qui ont laissé un nom dans l'histoire, accolant et mêlant sans transition aucune les femmes de la Bible et celles de l'Olympe, les héroïnes des temps fabuleux aux matrones de l'époque impériale les plus compromises : Agrippine, Poppée et sainte Pétronille, Sara, et Junon, Isis, Débora et Méduse, que l'artiste n'a pas voulu complétement défigurer en la coiffant de l'horrible chevelure de couleuvres sifflantes qui s'étale sur le bouclier de Minerve.

La plupart des biographies sont ornées d'un portrait le plus souvent idéal, comme on le pense bien, mais toujours charmant; les uns sur fond noir, les autres sur fond blanc. Il est difficile de faire un choix entre ces deux systèmes d'interprétation : les premiers, d'un aspect singulier et piquant; les autres, comme le portrait de cette jeune femme assise au milieu de ses livres, remplis d'une grâce touchante.



Mais venons aux portraits vrais. Le premier qui nous arrêtera est celui de :

Blanche-Marie Visconti, fille unique du duc de Milan, Philippe-Marie. Mariée à l'illustre capitaine François Sforce en 1441, elle avait alors seize ans; elle lui apportait en dot la ville de Crémone et le rêve poursuivi par les plus illustres condottieri italiens, Braccio Fortebraccio, Sforce Attendolo et Jacopo Piccinino, une couronne en perspective, rêve qui s'était toujours évanoui de-

vant les caprices de la victoire. Cette princesse, douée des plus aimables qualités et d'une beauté singulière, était aussi vaillante que belle; et l'on ra-



conte qu'un jour, étroitement assiégée dans Crémone par les troupes vénitiennes, pendant que son mari guerroyait ailleurs, elle se mit résolûment à la tête des habitants, et, blessant de la lance qu'elle portait le premier soldat ennemi qui s'offrit à ses coups, elle anima tellement le combat, que l'armée assiégeante fut obligée de lever le siége et contrainte de se retirer.

A la mort de Philippe-Marie, qui ne laissait point d'héritier, François Sforce ressaisit à son profit la souveraineté de la Lombardie, qui devint pendant un siècle l'apanage de sa famille. Blanche-Marie fut la mère du cruel Galéaz-Marie Sforce et de Ludovic le More. On raconte que le pape Eugène IV prédit à la naissance de Galéaz qu'il serait un nouveau Lucifer; il fut en effet accusé d'avoir empoisonné sa mère, qui mourut en 1468, et ce crime est loin d'être le seul que l'histoire ait à lui reprocher.

Le portrait qui nous est offert par fra Jacopo Philippo est copié d'une peinture de Bonifacio Bembi, qui existait sur un des piliers latéraux de l'autel des saints *Crisanto* et *Daria*, dans l'église Saint-Augustin de Crémone, et qui fut terminé, suivant Zaist (*Histoire des artistes de Crémone*), l'année même de la mort de Blanche-Marie.



Genevre Sforce, femme de Jean Bentivoglio, tyran de Bologne, a laissé une trace sanglante dans l'histoire de la fin du xv[e] siècle; elle eût été probablement effacée de ce livre, s'il avait paru dix ans plus tard.

C'est un des miracles de l'art de cette époque, et nous serions tenté de le lui reprocher, que d'avoir en quelque sorte consacré le souvenir d'un certain nombre de lâches et sanguinaires personnages, sans génie et sans gloire. Fêtes, tournois, luxe effréné, poésie, splendides mo-

numents, peintures que l'on admire, derrière tout cela s'abritent et se dissimulent les misérables tragédies qui ensanglantaient alors le sol de l'Italie. Francia sert de passe-port à Jean Bentivoglio, comme Léonard de Vinci nous fait accepter Ludovic le More, on aime à contempler sa tête sur les jolies médailles de son peintre-orfèvre. Ginevra fut plus coupable encore que l'imbécile tyran de Bologne; fille d'Alexandre Sforce, seigneur de Pesaro, elle avait épousé Sante Bentivoglio vers 1460. Restée veuve en 1463, moins de huit mois plus tard, elle passait à de secondes noces avec Jean, déjà épris d'elle du vivant de Sante. Plus âgée que son nouvel époux, ambitieuse et avide de domination, elle fut l'instigatrice des crimes nombreux de son mari et de ses fils. Nous pouvons dire, pour excuser notre auteur, que, lorsqu'il publia son livre, les Bentivoglio étaient à l'apogée de leur puissance. Leur domination semblait même plus solidement établie que celle des Médicis et des Sforce. Par ses fils et par ses filles, Jean Bentivoglio était allié aux familles les plus considérables d'Italie, et Ginevra, qui passait pour un vif et ferme esprit, était parmi les femmes vivantes une des plus illustres.

C'est vers ce moment que commençait à poindre à l'horizon ce César Borgia qui devait, c'est une justice à lui rendre, purger l'Italie d'une foule de petits monstres et étouffer bon nombre de ces petites dominations sanguinaires écloses avec le siècle. La fortune et les desseins du jeune capitaine les frappaient tous d'épouvante, et si la mort d'Alexandre VI ne permit pas au Valentinois d'achever ses projets, le moment de répit fut de courte durée, ils devaient être repris d'une main non moins ferme par le pape Jules II.

Les Bentivoglio furent chassés de Bologne en 1506, et Ginevra mourut de douleur à Busseto le 16 mai 1507. Cette femme, naguère si puissante, maudite par son vieil époux qui l'accusait de sa ruine, abandonnée par ses enfants, excommuniée par l'Église, ne devait pas même trouver une terre consacrée pour son tombeau.

Le portrait, dans un âge déjà avancé, de Ginevra Bentivoglio nous semble dessiné d'après une peinture de Boltrafio ou de Lorenzo Costa, artistes souvent occupés à Bologne, en concurrence avec Francesco Francia, et le costume, ainsi que l'indique notre auteur, est celui qu'elle portait habituellement.

Une lettre que Politien adressait à Cassandra Fedele donne une idée très-juste du génie de cette jeune fille, regardée un moment comme la merveille de son siècle. « Tu écris, ô Cassandra, lui dit-il, des lettres remplies de finesses, « de génie et d'élégante latinité, non moins agréables par une certaine grâce « enfantine et leur simplicité virginale, que sérieuses par l'élévation du sens « et par la raison. J'ai lu un de tes discours, il m'a paru érudit, abondant « et sonore, et tu n'es point dépourvue de ce don d'improvisation auquel « n'arrivent pas toujours les plus grands orateurs. On me dit en outre que tu

« es assez forte en philosophie et en dialectique pour envelopper un adversaire « des plus embarrassantes difficultés ; que tu expliques avec une facilité mer« veilleuse ce qui semble insoluble ; que tu défends ou combats au besoin « les questions proposées, et que, tout enfant que tu es, tu ne crains nulle« ment d'en venir à discuter avec les hommes, sans que ton sexe nuise à ton « courage, ton courage à ta modestie, ta modestie à la force de ton argumen« tation. Et pendant que les louan« ges de tous t'élèvent, tu t'excuses « et t'humilies de telle façon qu'en « baissant tes yeux vers la terre, tu « t'efforces de tempérer l'estime « qu'on fait de toi. O! qui me con« duira près de toi Cassandra, afin « que je puisse te voir admirer tes « manières, ton vêtement, tes ges« tes, et entendre tes paroles qui « semblent dictées par les Muses! »



Née à Venise en 1465, Cassandra possédait à quinze ans tous les talents dont Politien vient de nous entretenir ; de plus, elle savait le grec : aucune des femmes érudites de son siècle ne l'égala en célébrité. La république la réservait pour l'ornement de ses fêtes ; c'est elle que le sénat chargeait de haranguer à leur arrivée les hôtes illustres qui visitaient Venise. Musicienne et douée d'une faculté toujours puissante sur les imaginations italiennes, au milieu des festins périodiques que le doge avait alors l'habitude de donner à la noblesse vénitienne, Cassandra improvisait en s'accompagnant sur la lyre, et les grâces de la jeunesse, le charme de la voix, l'élégante ingénuité de la femme, un certain appareil théâtral, prêtaient à ses compositions la chaleur et la vie que nous cherchons vainement aujourd'hui dans le peu qui nous reste de ses écrits.

Cassandra Fedèle mourut presque centenaire en 1558. Notre portrait, que l'auteur faisait graver et imprimer, *sculptamque et imprimere fecimus*, pour conserver éternellement, dit-il, sa ressemblance, nous paraît dessiné d'après une peinture de Jean Bellin, pour laquelle la jeune inspirée avait fait ce quatrain :

Calcavi quæ omnes optant, meliora secuta.
Jam celebris passim docta per ora vagor.
Bellinus qui minor me priscis æmulus arte,
Et vivis studio rettulit effigie.

Elle n'avait alors que seize ans. Il peut à la rigueur paraître un peu plus âgé ou donner une idée peu favorable de la beauté de Cassandra ; ce sera la faute

du dessinateur. L'ample tunique de forme antique dont elle est vêtue est sans doute le costume d'improvisatrice auquel Politien fait allusion.

Le dernier portrait de notre livre *De claris Mulieribus* est sans contredit le plus charmant de tous, et *fra Jacopo Filippo*, si on en juge par les longues pages qu'il a consacrées à la jeune Damisella Trivulcia, paraît l'avoir entourée d'une estime toute particulière.

Il n'est point douteux qu'il n'ait été gravé d'après une peinture ou un dessin de Léonard de Vinci. La finesse du profil, l'élégante richesse de l'ajustement, rappellent tout à fait le portrait de Béatrix d'Este, femme de *Lodovico il Moro*, que l'on conserve parmi les peintures de la bibliothèque Ambrosienne.

Damisella Trivulce, elle aussi, fut une des merveilles de son temps. Ce nom de Damisella n'est qu'une variante de celui de Domitilla, et ne signifie nullement demoiselle.

Fille de Giovanni Trivulcio, nièce du maréchal de France Giangiacomo, elle était célèbre par ses talents, sa grâce et la *douceur de son chant*. L'Arioste a parlé d'elle dans l'*Orlando;* savante en grec et en latin, elle possédait aussi tout ce qu'en ce temps-là on décorait du nom de philosophie. Elle avait une mémoire prodigieuse, et il lui suffisait d'entendre réciter un discours pour le répéter ensuite sans en changer un seul mot.

Cette élégante personne, mariée plus tard au comte Torelli de Montechiarogolo, un des capitaines qui avaient aidé Charles VIII à conquérir le Milanais, mourut en 1527. Elle n'a laissé que quelques épîtres grecques et latines, qui n'ont point été imprimées.

Quel est le dessinateur et quel est le graveur de tous ces portraits? voilà une question que nous aurons bien rarement l'occasion de résoudre d'une façon satisfaisante pour la curiosité des amateurs, en parlant des illustrations du xve siècle. Dans beaucoup de cas, l'imprimeur, habile artiste, dessinateur et graveur lui-même, exécutait ou faisait exécuter sous sa direction une partie des gravures destinées à orner ses livres, et le travail de ses aides, qui lui appartient à plus d'un titre, peut être considéré comme sien. D'autres fois c'est pendant toute une période un artiste unique resté inconnu et auquel on ne saurait donner d'autres noms que celui de quelque marque ou monogramme rencontré sur ses ouvrages, à grand renfort de loupe. Mais ce qui

est plus fâcheux que cette incertitude, ce sont les noms retentissants donnés par ignorance ou par légèreté et que nous voyons adopter avec tant de facilité. Qu'importe le nom en ces sortes de choses, à une époque où tant de productions d'un ordre élevé sont restées anonymes? Ne suffit-il pas que cette époque ait été excellente?

Ici nous n'avons pas même la ressource du monogramme pour rappeler l'artiste unique qui a dessiné et gravé, pendant une très-courte période, toutes les gravures des éditions ferraraises illustrées. Peut-être était-il Florentin, et ses dessins ont une grande analogie avec ceux qui décorent les premiers livres publiés par Luc-Ant. Junte, à Venise, vers la même époque. On remarque chez lui une tendance rare, chez les dessinateurs-graveurs de son époque, qui donne une valeur particulière à ses travaux, celle de s'inspirer volontiers, dans ses compositions, des peintures contemporaines. Nous avons essayé d'indiquer quelques-uns de ses emprunts.

Une gravure du même artiste, qui se trouve en tête d'une vie de saint Maurelio, imprimée à Ferrare à la fin du xv[e] siècle, est empruntée à un tableau du vieux Cosimo Tura, qui est encore aujourd'hui dans la cathédrale de Ferrare, et nous croyons reconnaître la manière de Lorenzo Costa dans un beau portrait d'Hercule d'Este, qui sert de frontispice à un opuscule en vers de Nigri, sur la mort de ce prince.

Ses ouvrages les plus importants sont un missel in-folio pour les chartreux, une édition des lettres de saint Jérôme dont nous avons déjà parlé, — et le livre des *Femmes célèbres*.

Quant à la manière d'interpréter l'effet du dessin par des fonds tantôt noirs, tantôt blancs, que l'on remarque dans quelques-uns des spécimens que nous reproduisons, c'est un usage que nous trouvons surtout pratiqué à Florence, et qui caractérise essentiellement tout ce que cette école a produit de gravures en relief au xv[e] siècle. Elles nous paraissent étranges; mais l'analogie qu'elles présentaient avec les nielles des orfévres contribua sans doute à les faire rechercher ainsi de préférence. Ferrare est l'extrême limite jusqu'où cette *manière florentine* ait étendu son influence. A Venise on ne s'est servi des fonds noirs que pour les ornements purement typographiques, dans le genre de ceux que nous avons employés dans quelques parties de ce volume.

SOUVENIRS DE VOYAGE.

LA MAISON

DE

MICHEL-ANGE BUONARROTI

A FLORENCE.



E n'est pas sans une certaine émotion que je suis retourné, pour la seconde fois, visiter la maison de Michel-Ange Buonarroti. On parcourt un musée, on visite une église : quoi de plus simple et de plus ordinaire ? mais entrer solitaire dans l'habitation consacrée, où a pendant de longues années vécu, pensé, agi le plus grand artiste des temps modernes; marcher dans son sentier, s'asseoir à son foyer, sur son banc, s'accouder à sa table, se sentir entouré des mêmes témoins muets qui l'environnaient pendant sa vie, c'est une tout autre affaire que d'examiner un marbre ou de juger froidement d'une peinture dans le lieu banal où sont confondus toutes les époques et tous les styles. Tout, ici, parle à l'imagination d'une façon puissante, prête des ailes aux plus paresseuses.

Ici c'est un dessin qui n'est point terminé, pensée embryonnaire d'un chef-d'œuvre admiré ; là, sur cette cire à peine ébauchée et déjà vivante, s'est conservée l'empreinte du doigt de l'artiste, comme s'il l'avait touchée hier ! partout des rayons de son génie immortel. Qui sait s'il n'est point resté quelque chose de son souffle sous ce plafond, entre ces murs étroits !

Mais quel besoin d'évoquer le Dieu ? n'est-il pas présent au milieu de tant de réalités ? et cette grande peinture austère et fougueuse, calme et sereine, dans son inexprimable emportement, ne suffit-elle pas pour être à la fois l'âme et la terreur du sanctuaire ?

La maison des Buonarroti est située dans la *Via Ghibellina*, au coin de celle *dei Marmi Sudici*, dans le voisinage de l'église de *Santa Croce*. Son apparence extérieure est modeste, bourgeoise même; son entrée des plus simples. On monte deux marches, et une allée vous conduit, en laissant l'escalier à droite, dans une petite cour. Il y a là deux statues antiques drapées de l'époque romaine (têtes modernes rapportées), une amphore, en terre cuite, est couchée dans l'un des angles, et sur les murs sont incrustés des inscriptions et quelques fragments antiques d'un très-bon choix.

Dans la chambre, au premier étage, qui sert de vestibule à l'appartement, se trouve une grande armoire vitrée remplie de fragments antiques, un sarcophage étrusque en terre cuite, entre autres, qui a conservé son coloriage antique dans toute sa vivacité. En face, entre les deux croisées, un Cupidon couché, demi-colossal, marbre médiocre d'Andrea Ferruzzi, et au-dessus une Vierge tenant l'Enfant, bas-relief terre cuite, émaillé, de Lucas della Robbia, placée entre deux figures du même artiste. L'objet le plus remarquable de cette salle, qui rappelle plus particulièrement dans l'ensemble de sa décoration le souvenir et les travaux de Léonard Buonarroti, l'antiquaire, est un jeune Apollon tenant sa lyre, torse en marbre d'un beau travail grec; la tête, qui a été rapportée, est antique, le reste est refait; il pose sur un élégant chapiteau du quinzième siècle, qui lui sert de socle. Çà et là sont appendus aux murs quelques faïences italiennes, un petit miroir métallique dans son cadre en bois sculpté, et des fragments antiques de marbre.

Cette pièce donne accès, à droite, à la galerie et à une suite de pièces plus particulièrement consacrées à Michel-Ange; mais nous devons auparavant entrer à gauche, dans un salon tendu de soie jaune, qui contient les tableaux peu nombreux de la famille. C'est d'abord un portrait de Michel-Ange, jeune encore, peint par Giuliano Bugiardini. L'illustre artiste paraît avoir de trente-cinq à quarante ans. Sa tête est couverte d'une sorte de turban blanc ajusté avec une certaine recherche; la peinture dure et sèche ajoute à l'effet singulier de cette coiffure, mais son authenticité n'en est point douteuse, et elle présente cette particularité que la déformation du nez, si prononcée dans le buste en bronze du musée du Capitole, y est à peine sensible. Un autre portrait, attribué à Marcello Venusti, paraît plutôt fait d'après le buste connu que d'après nature. Le portrait de son neveu Léonard, par Allori, est d'une belle qualité, et une petite tête de femme, que l'on croit celle de Sistilia Buonarroti, est fort jolie.

Deux autres peintures sont plus importantes au point de vue de l'art : la première est ce qu'on appelle en Italie une *predella*, un gradin, sorte de frise décorée de petits sujets, qui formait la base des tableaux d'autel du quinzième siècle; on l'attribue à Pesello. Elle représente les miracles de saint Nicolas de Bari, divisés en trois compartiments. Son exécution est d'une grande légèreté, la touche fine, la couleur transparente, et, si nous n'avions pas contre nous

Vasari qui en parle dans la Vie de Pesello, nous attribuerions volontiers à Masaccio cette peinture d'un dessin excellent, et où le nu est traité avec une délicatesse et un sentiment que l'on ne rencontre pas encore chez les artistes de l'époque de Filippo Lippi, plus de trente ans avant les fameuses fresques de la chapelle des Brancacci. Nous ne touchons pas encore aux choses de Michel-Ange. Lorsque Vasari citait cette *predella*, elle était encore dans la chapelle des Cavalcanti, à *Santa Croce*, et Bottari, dans ses notes au biographe Arétin, nous apprend qu'elle fut donnée à Michel-Ange le jeune par l'un des sacristains de l'église, en échange d'un gradin nouveau qu'il fit faire. L'autre tableau, la Mort de Lucrèce, trois figures à mi-corps, appartient à l'École vénitienne, attribuée ici au Titien et qui est peut-être de Giorgione, est assurément digne d'occuper une place distinguée dans l'œuvre de l'un ou de l'autre de ces artistes; on aimerait à penser que Michel-Ange a possédé cet élégant chef-d'œuvre

Lui a-t-il appartenu, lui aussi, ce petit émail de Limoges qui représente la France dans ce sanctuaire italien? Ce serait un grand honneur. Il est d'une qualité rare, et représente la Vierge tenant l'Enfant, figure aux trois quarts posée sur un croissant; deux anges dans le haut tiennent une couronne suspendue sur sa tête, et perpendiculairement, sur le bord latéral à gauche, est placée cette inscription: AVE. REGINA. CELORVM. Ce petit tableau présente cette particularité, qu'il est peint sur le cuivre nu, et que le fond, qui n'a été recouvert que d'une légère couche d'émail transparent, a l'aspect mordoré d'un contre-émail.

Ce que nous avons appelé la galerie, et que l'on décore ici du nom de Pinacothèque, est le temple élevé à la mémoire de Michel-Ange par son petit-neveu, dans les premières années du dix-septième siècle. Nous ne saurions dire qu'il est digne de l'homme, nous ne devons juger que l'intention, qui est certainement excellente; le reste est la faute de l'époque.

Dans une niche étroite pratiquée entre les deux fenêtres est placée la statue en marbre de Michel-Ange: il est assis; la pose ne manque ni d'une certaine grâce ni de vérité; ce qui lui manque, c'est l'espace, et, comme toutes les sculptures faites précisément grandes comme nature, elle paraît petite. C'est un ouvrage d'Antonio Novelli; une inscription gravée sur une table de marbre, qui forme le piédestal, rappelle qu'elle a été placée là par Michel-Ange Buonarroti, fils de Léonard, en 1620.

Les parois de la salle sont entièrement couvertes de peintures consacrées à la gloire du grand artiste, et rappelant les particularités les plus glorieuses de sa vie au point de vue du temps, c'est-à-dire de préférence, ses relations avec les souverains et par ordre de date: Michel-Ange ambassadeur de la République florentine auprès de Jules II, à Bologne; — Michel-Ange refusant les présents de Soliman, qui voulait lui faire jeter un pont sur le Bosphore; — Michel-Ange montrant à Léon X le plan de la bibliothèque Laurentienne; — forti-

fiant San Miniato; — reçu avec honneur par le doge Andrea Gritti, et lui présentant un dessin pour le pont de Rialto; — visité par Paul III; — reçu par Jules III; — cédant aux instances de Paul IV, fortifiant Rome et présentant au pape un modèle de la coupole de Saint-Pierre; — visité à Rome par le jeune François de Médicis, qui le fait asseoir et reste debout à l'entretenir; — et, enfin, Michel-Ange composant ses sonnets, visité par l'ange de la Poésie. Dans les quinze compartiments du plafond sont déposées des allégories qui caractérisent son génie, et au milieu son apothéose. Partout encore sur les frises et sur les bases, des grisailles qui représentent les épisodes de sa vie d'une moins grande importance. Toutes ces peintures ont été exécutées par Fontebuoni, Biliberti, Jacopo da Empoli, Roselli, Marucelli, Panignani, Allori, Vignali, Turrini et d'autres encore qui avaient quelque réputation alors, et qui depuis, pour la plupart, sont tombés dans un oubli profond. Le style des grisailles est celui auquel Callot a donné son nom, et qui n'est autre que le style florentin de ce temps-là.

Mais ce qui nuit considérablement à toutes ces belles choses, c'est une grande composition de Michel-Ange qui occupe tout le fond de la salle : la Vierge tenant l'Enfant, et autour d'elle, saint Jean et d'autres apôtres, figures entières, en pied, de proportions plus grandes que nature. Cette peinture, d'une animation et d'un effet extraordinaires, nous semble contemporaine du plafond de la Sixtine; elle a au même degré la soudaineté, l'imprévu, l'énergie de mouvement qui animent toutes les figures de cette sublime composition. Peu connue, parce que jusqu'à présent le public a été rarement admis dans cette maison, elle est appelée à tenir désormais une place importante dans l'œuvre du maître. Au-dessous de cette peinture, dans le soubassement, est encastré un bas-relief de marbre, combat d'hommes nus, ébauché seulement, ouvrage de la première jeunesse de Michel-Ange, et connu depuis Vasari sous le nom de Combats des Centaures; on ne sait trop pourquoi, puisqu'il n'y a aucun Centaure dans la composition. De chaque côté de la peinture que nous venons de mentionner, au-dessus de deux petites portes qui conduisent aux chambres suivantes, sont placées deux statues de marbre, petite nature, qui représentent la Vie active et la Vie contemplative, très-bonnes réminiscences du style michelangesque de Domenico Pieratti.

Les chambres qui nous restent à décrire ont un caractère plus intime, et, bien qu'on ait cherché à les embellir, elles conservent encore le caractère d'une habitation privée : le jour, qui vient de haut, prépare au recueillement. La première est intitulée : Histoire de la famille; une frise qui court tout autour contient ses armoiries. La plus ancienne est l'arme parlante de la famille Canossa, un chien tenant un os dans sa gueule (*cane osso*), dont celle des Buonarroti paraît être une branche éloignée, comme nous le verrons tout à l'heure; mais les Buonarroti portaient d'azur à trois bandes d'or, au lambel de gueules, à quatre

pendants, accompagnés de trois fleurs de lis d'or. Plus tard, en 1515, Buonarroto Buonarroti, frère de Michel-Ange, étant un des prieurs de la république lors de l'entrée de Léon X, il lui fut concédé d'ajouter à son écusson un chef d'or portant un tourteau d'azur fleurdelisé entre les deux lettres L. X. (Léon X). Ce Buonarroto était alors chef de la famille. Des quatre frères de Michel-Ange, Sigismond fut soldat, Léonard moine de l'ordre de Saint-Dominique, Giansimone un poëte agréable; Buonarroto seul s'est marié et eut une descendance.

Dans cette salle est placé le buste de marbre de Michel-Ange le jeune, par Finelli, un des bons élèves du Bernin; on ne peut s'empêcher de remarquer dans cet ouvrage la recherche de quelques détails fouillés avec un soin minutieux, mais très-franchement exécutés; des cadres appendus au mur renferment d'excellents dessins, plus de soixante, la plupart à la plume et d'autres à la sanguine, études de dessin, de composition et d'architecture.

Il y a là, par exemple, une série de dessins à la plume consacrés à l'anatomie des genoux dans des positions différentes, qui est vraiment extraordinaire par sa beauté. L'étude des genoux de l'homme assis était une des coquetteries de Michel-Ange; celui du Moïse, ceux des statues de la chapelle des Tombeaux à Florence, sont des modèles admirables.

C'est dans cette pièce que se trouve dissimulée, dans la boiserie, une petite porte donnant accès à un très-petit cabinet. Un banc en bois est adossé au mur, un bureau et des casiers laissant tout juste assez de place pour entrer et s'asseoir, occupent le reste de l'espace. Une petite fenêtre à gauche éclaire ce réduit austère, où la pensée seule pouvait se trouver à l'aise. Nous nous sommes assis devant la table sur laquelle écrivait Michel-Ange! Un portrait de femme du Pontormo, la tête seulement, est l'unique ornement de cet alvéole. Elle a ce type de beauté vigoureux et élégant à la fois, qui est le caractère de l'école florentine du seizième siècle, et une certaine *morbidezza* de modelé à laquelle Michel-Ange ne pouvait s'arrêter, mais qui devait lui plaire. Là aussi sont suspendues deux béquilles sur lesquelles l'immortel nonagénaire s'appuyait pour marcher, car cette tête si saine et si forte jusqu'à sa dernière heure était servie par de mauvaises jambes.

Dans la pièce dite *la Chapelle*, qui vient ensuite, on a placé un buste en bronze de Michel-Ange et ceux de marbre du sénateur Cosimo Buonarroti, dernier propriétaire de la maison, et de sa femme Rose Grant-Vendramin, jeune veuve de sang moitié anglais et moitié vénitien, qui avait épousé le vieux sénateur par admiration pour son illustre ancêtre. Une Vierge allaitant l'Enfant, assise et vue de profil, bas-relief en marbre non terminé (hauteur, 60 cent.), de la main de Michel-Ange, a pour pendant sa répétition en bronze; dans un cadre sous verre, un grand dessin d'architecture, projet de façade pour l'église Saint-Laurent de Florence, et dans un petit tabernacle soigneusement fermé,

une très-petite descente de croix en plâtre, véritable bijou où l'ampleur du style le dispute seul à la finesse de l'exécution.

La chambre dite *Studio* est garnie dans tout son pourtour d'armoires où sont enfermés les papiers de la famille Buonarroti, les manuscrits, les dessins, la correspondance de Michel-Ange, les documents, les contrats relatifs à ses ouvrages, un trésor inestimable pour l'histoire de l'art. En dépit de quelques dispositions rétrogrades et d'un exécuteur testamentaire tant soit peu *codinos*, tout nous fait espérer que ces papiers précieux seront bientôt donnés au public, par les soins de M. Gaetano Milanesi, directeur des archives de Florence.

Michel-Ange ne fut pas seulement le grand artiste que l'on connaît; il fut aussi, pendant sa longue existence, l'oracle de l'art, le centre vers lequel convergeait la pensée des artistes qui, tous, jeunes et vieux, recouraient à lui et le révéraient comme un maître, et l'ensemble de sa correspondance est l'archive de l'art lui-même. Ainsi on conserve ici plus de trois cents lettres de Michel-Ange, et celles plus importantes encore qui lui sont adressées sont au nombre de près de mille, toutes signées des noms les plus illustres dans les arts et dans les lettres, Sébastien del Piombo (trente-huit lettres), le Rosso, Vittorio Ghiberti, Andrea et Jacopo Sansovino, Fr. de San Gallo, Fr. Rustici, le Piloto orfévre, Jean d'Udine, Valerio Vicentino, Leone Leoni, Baccio d'Agnolo, l'Ammanato, Vittoria Colonna, Varchi, etc., etc.; sans compter celles de François Ier, de Catherine de Médicis, de Pierre Soderini, de Come Ier de Médicis. Et, parmi les documents, tous ceux relatifs au tombeau de Jules II, à la façade de Saint-Laurent, et aux quinze statues exécutées pour la cathédrale de Sienne; les éléments enfin d'une histoire nouvelle et définitive de Michel-Ange.

Deux des armoires qui entourent cette salle sont vitrées et renferment quelques esquisses en cire et en terre cuite, que nous regrettons de ne pas y rencontrer en plus grand nombre. Dans celle de droite, un petit modèle en terre cuite du torse du Belvédère, un projet de restauration pour le groupe d'Ajax, et une ébauche en cire dite ici de David, mais qui me semble se rapporter davantage à l'un des prisonniers du musée du Louvre. Dans l'autre armoire, une esquisse en cire de dix-huit pouces de hauteur, première pensée de la statue colossale de David; le bras droit manque, et la tête semble diriger ses regards vers ce bras absent. Un petit christ en bois, simplement dégrossi au ciseau, mais déjà d'un vigoureux caractère, — le modèle en cire d'une figure presque anatomique, qui semble l'esquisse d'un saint Jérome, — et les fragments en terre cuite d'un groupe de Samson tuant les Philistins, dont nous connaissons quelques exemplaires en bronze, groupe dont parle Vasari et que Daniel de Volterre a placé dans son tableau du Massacre des innocents.

Dans un cadre sous verre on a placé quelques fragments de poésies tracées en grands caractères au crayon rouge sur des feuilles contenant déjà des croquis à la plume, et qui semblent des lambeaux de sonnets que l'artiste, déposant

son ciseau, a jetés là tracés d'une main hâtive pour les retrouver plus tard. En face, un autre cadre contient trois autographes de Michel-Ange, écrits à diverses époques de sa longue carrière. Le premier concerne la statue colossale du pape Jules II, le second des affaires privées, et le troisième, d'une écriture très-nette et très-régulière, porte la date de l'année 1563, qui est celle de sa mort.

Celui qui est relatif à la fonte de la statue colossale de Bologne n'est qu'un simple billet écrit à la hâte, par Buonarroti, à celui de ses frères avec lequel il était en relations plus intime, qui nous apporte une particularité nouvelle sur cet ouvrage aujourd'hui perdu ; il est court, nous allons le rapporter : ce sera pour nos lecteurs un avant-goût, une parcelle de l'archive des Buonarroti.

« Buonarroto, nous avons jeté ma figure, et elle est venue de telle manière « que je crois fermement avoir à la recommencer. Je ne t'écris point tous les « détails, parce que j'ai autre chose à penser : il suffit que tu saches que la « chose est mal venue. Remercions Dieu, car j'estime que tout est pour le « mieux. Je saurai sous peu de jours ce que j'aurai à faire et je t'en aviserai. « Avertis Codoni, celui qui a été de bonne volonté, et, s'il arrive que je doive « la refaire ou que je ne puisse retourner à Florence, j'en prendrai mon parti « et t'en avertirai. Je ferai mon possible pour exécuter ce que j'ai promis et « que tout soit pour le mieux (1).

« MICHEL-ANGELO. »

C'est avec cette simplicité, cette tranquillité stoïque que l'artiste annonçait la non-réussite d'un travail qui lui avait pris quinze mois de son temps et occasionné des dépenses considérables ; heureusement pour lui qu'il n'en fut pas ainsi à l'ouverture du moule, la statue fut trouvée en bon état.

La statue assise de Jules II avait, suivant Condivi, dix-sept à dix-huit pieds de proportion ; des recherches nouvelles nous permettent de préciser les dates qui la concernent. Elle fut coulée en bronze le 29 juin 1508 ; il y fut employé, suivant les mémoires du temps, 17,000 livres de métal, y compris la cloche qui était sur la tour du palais Bentivoglio et une pièce de canon brisée dans la dernière guerre. Une particularité curieuse des mœurs de l'époque, c'est qu'elle ne fut placée au-dessus de la porte principale de l'église de Saint-Petronio qu'au moment fixé par l'horoscope tiré à cet effet, le 21 février 1508, à la quinzième heure ; l'année commençait alors à Pâques.

Michel-Ange reçut pour lui mille ducats d'or de la commune de Bologne.

(1) « Buonarroto, noi abbiamo gettata la mia figura, ed « è venuta di modo che io credo afermativo averla arri« fare. Io non ti scrivo particularmente il tutto, perchè ho « altro da pensare : basta che la cosa è venuta male. Rin« graziamo Dio, perchè stimo ogni cosa per lo meglio. Io « saprò in fra pochi di quello che io abbia a fare, e avi« serotti. Avisane Codoni, colui che è stato di buona vo« lontà, e se aviene che io l'abbi da arrifare o che io non « possa ritornar costà, io pigliero partito, ecc.

Le Pape assis, la tiare en tête, couvert d'habits pontificaux d'une grande richesse, avait le bras droit levé dans l'attitude de bénir, l'autre tenait.... Nous ne sommes pas fixé sur ce qu'elle tenait. On raconte que, pendant qu'il faisait le modèle, l'artiste embarrassé sur ce qu'il devait placer dans cette main gauche, recourut au pontife, et lui demanda s'il lui plaisait qu'il y mît un livre. — *Pourquoi un livre*, dit Jules II; *mets-y plutôt une épée que je ne suis de lettres, moi.* Lorsqu'il lui fut présenté, surpris de l'énergie du mouvement, il dit en souriant à l'artiste : *Cette statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction?* — *Saint Père*, dit Michel-Ange : *elle menace ce peuple, s'il n'est pas sage.*

Cet insigne monument de l'art fut jeté à terre le 31 décembre 1511, dans un mouvement populaire, et brisé en morceaux. La tête, qui était restée intacte, fut achetée par le duc de Ferrare, avec les autres fragments. Vasari la vit encore dans le cabinet (*Guarda robba*) de ce prince, qui avait l'habitude de dire que, malgré son poids, six cents livres, il ne l'échangerait pas contre son équivalent en or; elle est aujourd'hui perdue.

Une dernière pièce, plus petite que les autres, qui servait peut-être de chambre à coucher de l'illustre artiste, ne contient que des dessins en petit nombre, quatorze seulement; mais ils sont grands et magnifiques. Parmi eux brille un Vierge tenant l'Enfant, composition superbe, finie dans quelques-unes de ses parties, le bras de la Vierge et le corps de l'Enfant, par exemple, avec ce soin minutieux qui rappelle les dessins des vieux maîtres; l'esquisse d'une composition pour l'ensemble du Jugement dernier et une belle tête de jeune homme, dessin à la sanguine très-terminé.

Ici rien n'est douteux, nous le déclarons avec plaisir, sous l'impression de l'extrême jouissance que nous avons éprouvée en visitant ces trésors, et de notre part ce n'est point un mince éloge. Tout ce qui nous a été conservé par la famille de Michel-Ange est précieux, important, nouveau, et si, en signalant ce nouveau musée aux amateurs, nous nous sommes abstenu de commentaires, d'éloges même, c'est qu'ils nous eussent entraîné trop loin.

Depuis le XVIe siècle, la maison de la *Via Ghibellina* est restée l'apanage des aînés de la famille Buonarroti, et, ce qui vaut mieux, de ceux de ses membres qui l'ont représentée depuis avec un certain éclat. Après la mort de Léonard, neveu et héritier de Michel-Ange, elle passa à son fils Michel-Ange, *le Jeune*, auteur dramatique et écrivain distingué; son petit-fils Philippe, célèbre antiquaire, la posséda à son tour, et, à la fin du siècle dernier, elle appartenait à un autre Philippe Buonarroti, qui sortit des pages du grand-duc Léopold pour embrasser avec ardeur les principes les plus avancés de la révolution de 93.

Naturalisé Français par la Convention nationale, compromis plus tard dans la conspiration de Babeuf contre le Directoire, Philippe Buonarroti répondit à ceux qui lui proposaient l'exil en échange de la prison, qu'il aimait encore mieux rester dans sa patrie adoptive pour y jouir des restes de la liberté mou-

rante, *vestigio morientis libertatis.* Sous le consulat, Bonaparte, qui l'avait beaucoup connu à Ajaccio, le fit sortir de prison. Exilé sous la restauration, il rentra en France après 1830. Nous avons voulu rappeler le souvenir de ce dernier Buonarroti devenu Français, âme vraiment stoïque, qui rappelait par son austère probité les vertus de son glorieux ancêtre, et que nous avons vu mourir parmi nous en 1837, professant avec le même enthousiasme que dans sa jeunesse les principes qui lui avaient valu une vie si agitée.

Son fils Cosimo Buonarroti, le dernier de la ligne directe, mort sans enfants le 12 février 1858, a légué à la ville de Florence l'archive domestique de sa famille, les manuscrits, dessins et papiers de Michel-Ange, les peintures, sculptures et autres objets qui composent le musée et la maison où tous ces précieux monuments sont conservés; laissant en outre une rente perpétuelle pour son entretien, les gages d'un conservateur et l'acquisition de tout ce qui peut contribuer à augmenter la collection.

La maison de Michel-Ange a pris rang aujourd'hui parmi les musées d'Italie.

ROBERT NANTEUIL

MAXIMES SUR LA GRAVURE

(2e ARTICLE)

I.

Quoy que le graveur paroisse ne faire qu'une profession, il faut cependant qu'il soit, au commencement de son travail, *desseignateur ;* au milieu, *graveur* et *sculpteur*, et à la fin, *peintre*. Desseignateur, pour la situation et la forme des parties ; graveur et sculpteur, pour les hachures, leurs contours, les cavités, les convexités et tous les traitements du sujet ; et peintre, enfin, pour l'union et la tendresse des ouvrages.

II.

Comme il n'y a pas autant d'opposition du cuivre à la gravure qu'il y en a du blanc du papier à l'impression, on ne sçaurait faire trop tendre sur le cuivre ny toucher les parties avec trop d'union et de douceur.

III.

La manufacture monstre le temps que le graveur a employé à son ouvrage, fait remarquer sa peine, son adresse, et tout au plus son courage ; mais l'entente et l'effet font connoître son esprit, sa science et sa vivacité.

IV.

Comme la gravure est une longue manufacture, il y faut travailler avec circonspection et propreté, sans se laisser captiver cependant sous la manufacture. Comme c'est un état d'adresse, il y faut de la liberté. En gravure, la conduite est de travailler en un endroit et de voir partout.

V.

Comme l'esprit s'encourage par le bien et qu'il se ralentit par le mal, il ne faut pas souffrir de deffauts sensibles dans le cours de son travail, mais les corriger à l'instant pour se remettre en bonne humeur.

VI.

Le trait ou la situation des parties et les vrais contours des hachures sont des choses, dans la gravure, où il ne faut pas souffrir de deffauts en y travaillant.

VII.

Pour graver franchement et promptement, il faut graver par comparaison aux parties que l'on a déjà faites et par supposition de celles que l'on doit faire ensuitte.

VIII.

Pour bien graver les fonds, surfaces unies et autres grands espaces de même teneur, il faut une grande persévérance d'imagination pour la force du trait, et une bonne mémoire de la vue pour l'égalité et la distance des hachures.

IX.

La première taille doit être la maîtresse et faire une partie de l'effet.

X.

Il faut tâcher, par les hachures, de distinguer les corps représentés, et les faire en gravure chacun selon leur esprit.

XI.

De toutes les hachures qui doivent former les draperies ou les carnations, la plus agréable est celle qui est tracée diagonalement sur le sujet qu'elle représente.

XII.

Il faut graver près ou large selon les parties avancées ou reculées, en conservant cependant une maintenue et une union dans tout l'ouvrage.

XIII.

Les hachures dans les tournans ou fuyans doivent faire effet par leur empressement plutôt que par leur épaisseur, et si dans les tournans ou fuyans précipités on exprime l'effet du dessein par des hachures, ce n'est que par licence, par la stérilité de la gravure, et non pas selon la vérité de la nature.

XIV

La contre-hachure coupant par losange détruit les recherches et les ornemens mis dans la première taille.

XV.

Les hachures doivent être incorporées à leur corps et à leur sujet; par exemple, le corps rond demande une hachure ronde; le corps ovale, une hachure ovale; le carré, une hachure carrée.

XVI.

Pour bien inventer les hachures, il faut les établir sur la partie la plus géométrale du sujet, n'étant pas raisonnable que le perspectif ou le racourci des corps gouverne ce qui est de front à la vue, outre que procédant autrement il seroit impossible de les concevoir naturelles.

XVII.

Les plis rompus, c'est-à-dire qui marchent sur les autres sans que l'on puisse voir la continuation du fil de l'estoffe, ou pour mieux dire le fond du pli, demandent à être pareillement rompus et séparés par leurs hachures sans qu'elles soient néanmoins d'une espèce de contour différente. Et lorsque les plis ne sont point les uns sur les autres et que l'on en voit le fond et la cheute, il faut que les hachures soient continuées parmi tous d'un semblable contour. Mais, pour parvenir à la vérité de la gravure, il faut supposer et connoître la vérité de la desseignature.

XVIII.

Il faut fléchir les hachures selon les cavités, les convexités, les plis et les biaisements du sujet en les imaginant tant que la gravure le pourra permettre d'un seul point de vue.

XIX.

L'élégance et les vrais contours des hachures sont préférables à leur égalité.

DOCUMENTS INÉDITS

EXTRAIT DES ARCHIVES

DE LA FAMILLE BUONARROTI.

Nous parlions, quelques pages plus haut, des documents précieux et en grand nombre renfermés dans les archives de la maison Buonarroti; ils ne sont pas les seuls dont nous puissions espérer des lumières nouvelles sur l'artiste qui domine l'histoire de l'art au XVI[e] siècle et qui est resté son plus illustre représentant dans les temps modernes. A une époque que nous ne saurions déterminer au juste, mais qui ne doit pas remonter plus haut que les dernières années du siècle passé, sous l'empire de lois nouvelles, le droit d'aînesse aboli, il est fort probable que les trois frères qui représentaient alors la famille Buonarroti se sont divisé les archives de la famille. La portion la plus importante est, sans aucun doute, celle qui s'est conservée jusqu'à nos jours dans la maison paternelle, et qui appartient maintenant à la ville de Florence (1). Des deux autres, — l'une est entrée depuis peu au British Museum, — l'autre est à vendre au moment où nous écrivons; nous la signalons avec plaisir à ceux des conservateurs de nos collections que cela peut regarder. Il serait vive-

(1) Pendant son séjour en Toscane, le peintre Wicar, connu par les dessins du bel ouvrage : *Galerie de Florence et du Palais Pitti*, et fondateur, à Lille, du Musée qui porte son nom, s'était lié d'amitié avec Philippe Buonarroti, et put alors acheter et choisir un nombre de dessins assez considérable parmi ceux qui avaient été conservés par la famille. Plus tard, à Rome, il en vendit une partie à un négociant anglais, Samuel Woodburn, et l'illustre artiste, sir Thomas Lawrence, possédait cinquante dessins de Michel-Ange, qui tous provenaient de cette source. Le beau livre de dessins d'architecture du musée de Lille et quelques dessins de la même collection ne doivent pas avoir une autre origine. Wicar y avait aussi puisé un certain nombre de pièces autographes intéressantes; quelques-unes sont en Angleterre; la plus précieuse, celle que François I[er] lui écrivait en 1546 pour lui demander de ses ouvrages, est également conservée à Lille : toutes, je crois, ont été publiées dans les *Lettere pittoresche*, édition milanaise de 1822.

ment à désirer que la France ait sa part de ces glorieuses dépouilles, mais je doute fort qu'ils s'y intéressent.

La partie qui appartient aujourd'hui à la bibliothèque de Londres se compose de cent cinquante lettres de Michel-Ange, adressées à son père et à ses frères, de notes d'affaires de famille, de *ricordi* écrits de sa main, et de lettres qui lui étaient adressées par des artistes et des personnages illustres.

Nous parcourions, il y a deux mois, celle qui est à vendre, et, ne pouvant mieux faire, nous avons acquis le droit d'en publier quelques pièces que nous mettrons successivement sous les yeux de nos lecteurs; comme l'autre, elle se compose de papiers de famille, de titres de propriété, de dossiers de procès, tout le monde peut en avoir, de livres de *ricordi* autographes de Michel-Ange, de son père et de ses frères; d'une partie de sa correspondance avec les divers membres de sa famille, et de beaucoup de lettres qui lui étaient écrites par ses contemporains les plus distingués. La plupart de ces documents sont relatifs à l'époque de sa vie antérieure au siége de Florence, beaucoup concernent son tombeau et ses funérailles.

La pièce sans contredit la plus intéressante, le diamant de cette collection, est une lettre que Michel-Ange écrivait à son ami Della Palla pendant le court séjour qu'il fit à Venise, en octobre 1529, et où il explique les raisons qui l'ont déterminé à abandonner le poste de commissaire général des fortifications de Florence, qui lui avait été confié pendant le siége de cette ville par les Impériaux. Il n'est point de fait dans l'histoire de la vie de Michel-Ange qui ait été plus diversement interprété, même de son vivant, que cette espèce de désertion qui mettait en question chez lui le courage civique, le dévouement à l'indépendance de la patrie. La cause en est des plus simples, nous dirions même des plus futiles, si elle n'était en même temps très-caractéristique.

Vingt ans plus tard, interrogé sur ce sujet de la part de Benedetto Varchi, qui écrivait l'histoire de la chute de la république, Michel-Ange ne cachait pas le motif réel au fond de sa fuite: la crainte, la peur, tranchons le mot, du danger qu'il pouvait courir dans une ville prise d'assaut; mais il nous manquait, il avait oublié lui-même l'impression du moment, la forme qu'elle avait revêtue; c'est ce que vient rétablir la lettre adressée à Della Palla. En voici la substance:

« ..... *Carissimo*, je suis à Venise depuis quelques jours avec le dessein de « passer en France. Je cherche à savoir la route qu'il faut prendre; quelques-« uns disent que je dois passer par la Germanie, bien que cela ne soit pas « sans dangers; informe-toi de ce qu'il faut faire et viens me rejoindre, nous « irons en France ensemble.

« Comment ai-je quitté Florence? c'est en quelque sorte ce que je ne sau-« rais dire. Un homme est venu me prendre qui m'a conduit sur le bastion; « là nous avons tout examiné, et une voix a murmuré à mon oreille: *Il n'y a « plus rien à faire ici pour qui veut sauvegarder son honneur et sa vie*, et je

« suis parti. Que ce soit Dieu ou le diable qui m'ait poussé, je n'en sais rien;
« la vérité est que j'ai toujours pensé à aller en France; tu sais que j'en ai
« plusieurs fois demandé la permission à qui pouvait l'accorder; réponds-moi
« sur ce que je te demande, et viens me rejoindre. »

Deux choses sont à remarquer dans cette lettre en dehors du fait lui-même, que nous n'avons pas à juger : c'est la forme fantastique que prend dans la pensée de Michel-Ange la raison qui le détermine à quitter Florence et ce qui intéresse la France. Dans l'esprit de sa lettre, c'est bien un personnage inconnu, qui vient comme une apparition le prendre par la main et le mettre sur la route de Venise, et il obéit à une force irrésistible dont il ne se rend pas un compte exact. Déjà, dans sa jeunesse, il avait laissé Florence une première fois sous l'empire d'une espèce d'hallucination du même genre : son biographe le plus sincère, Ascanio Condivi, nous en a conservé les détails.

En 1494, quelques semaines avant la révolution qui devait chasser les Médicis de Florence, un certain Cardière, ancien familier de Laurent le Magnifique et ami de Michel-Ange, vint lui confier que deux fois pendant la nuit leur ancien protecteur lui était apparu vêtu de deuil, ses habits en lambeaux, lui commandant de dire à son fils qu'il serait sous peu chassé de Florence, et que jamais il n'y remettrait les pieds. Michel-Ange, l'esprit frappé par les circonstances dont Cardière entoure son récit, y voit un présage certain de la chute des Médicis; cette idée s'empare de lui, et, sans plus attendre, il se sauve sans argent de Florence, où il ne croit plus sa vie en sûreté.

C'est ainsi que l'imagination de quelques hommes extraordinaires, à certains moments, les entoure de fantômes puissants, ou prête à de simples rêveries une force irrésistible à laquelle ils ne savent pas se soustraire. Les actions déterminées par ces phénomènes intérieurs que rien ne trahit ont une physionomie d'autant plus étrange qu'il nous est rarement donné d'en pénétrer les véritables motifs. Pour nous, cette lettre adressée à Della Palla est surtout précieuse par le rapprochement qu'elle permet de faire de deux circonstances éloignées mais semblables de la vie de Michel-Ange, qui prouvent jusqu'à quel point son esprit était impressionnable. Mais, si cette faculté maladive que devait développer chez lui la solitude et la méditation fait contraste avec la virilité du génie de l'artiste, elle peut aussi, dans cette occasion, servir d'excuse à la faiblesse du citoyen.

Ce qui regarde la France, dans cette lettre, a un intérêt historique d'un autre genre. Après la prise, le sac de Rome, en 1527, qui avait dispersé l'école de Raphaël et porté à l'art un coup funeste, qui pouvait prévoir les conséquences de la chute de la république florentine ? Tous les artistes avaient alors les regards tournés du côté de la France et de son brillant monarque. On exagérait à l'envi la générosité de François Ier, son amour de l'art; tous brûlaient de le servir : ne disait-on pas que Léonard de Vinci était mort entre ses bras ? Comme

nous venons de le voir, Michel-Ange eut un moment, lui aussi, la pensée de s'établir en France.

MM. Hauréau et Marchegay ont publié, il y a quelques années, des fragments de la correspondance diplomatique de Lazare de Baïf, envoyé de François Ier à Venise, qui complètent le document nouveau, et établissent, en ce qui concerne Michel-Ange dans cette circonstance, la plus glorieuse réciprocité.

Le grand artiste était arrivé à Venise avec Antonio Mini, son élève, et, suivant son habitude, il y vivait à l'écart. Mais sa présence ne tarda pas à être signalée au doge Andrea Gritti, qui l'envoya visiter par deux de ses gentilshommes, et à notre ambassadeur, qui conçut aussitôt le projet de le gagner à François Ier et à la France. Lazare de Baïf avait écrit au roi, le 13 octobre; informé de l'arrivée de Michel-Ange, il s'empresse de l'en instruire immédiatement et de lui demander ses ordres par une lettre datée du jour suivant:

« Sire, ayant trouvé la commodité de ce gentilhomme, qui s'en va en diligence en Angleterre, ambassadeur pour le pape, n'ay voulu obmestre à vous « escripre par luy ces présentes, non obstant que vous aye escript du VIIIe et « XIIIe de ce moys, pour vous faire sçavoir que j'ay este adverty que Michael « Angelo, excellent painctre, veoyant le dangier de Florence, s'est retiré en « ceste ville et ne se monstre point, car il n'y veult pas faire sa demeure : et croy « fermement que si l'on luy offre quelque bon party en vostre nom, il seroit « pour l'accepter. Vous sçavez l'excellence du personnaige en son art; s'il vous « plaist le retirer, en me le faisant sçavoir j'en feray mon effort; et ce pendant « n'obmecteray de chercher le moyen à le praticquer, estant assuré que ce faisant, vous feray service, qui est la chose du monde que plus désire. »

Sans attendre la réponse de François Ier, Baïf chercha à connaître les intentions de l'artiste, et il écrivait de nouveau le 23 octobre :

« Sire, vous ay adverty comme Michael Angelo, excellent painctre, veoyant le « dangier de Florence, s'estoit retyré en ceste ville, et ne se monstre point. Bien « ay entendu, de quelcun de ses amys, que si l'on luy offroit bon party, il seroit « pour se retirer en France. Vous sçavez l'excellence du personnaige : si vous « vaulez le retirer, il vous plaira me faire sçavoir quel offre vous voulez que je « luy face de vostre part, affin que le puisse plus asseurer. »

Mais la république florentine, irritée d'abord du départ de Michel-Ange, qui fut déclaré rebelle, et vit ses biens confisqués, n'avait pas tardé à lui pardonner. L'artiste était déjà rentré à Florence avant que les propositions du roi fussent arrivées à Venise. Baïf en informe le roi en deux mots, et la concision de sa lettre semble même témoigner de son dépit :

« Sire, vous avoys escript de Michael Angello, pour vous le faire recouvrer; « mays depuys les Florentins l'ont remendé, et pardonné le vice de trop grande « crainte et timidité, et s'en est retourné audit Florence. »

François Ier tenait à Michel-Ange plus que son ambassadeur, et la lettre sui-

vante écrite deux mois après à M. de Velly (Claude Dodieu), envoyé de France à Florence, est une preuve que les négociations furent continuées ; elle nous instruit aussi de la nature des propositions qui avaient été envoyées à Baïf pour engager Michel-Ange à se fixer en France, propositions que la lenteur des courriers rendit inutiles, hélas!

« Monsieur, pour ce que Michael Angelo s'estoit retiré en ceste ville, et m'a« voit dit aulcun de ses amys qu'il eust bien voullu prendre party en France, « j'en avois escript au Roy, lequel m'a faict responce qu'il le traicteroit très-bien « et luy donneroit douze cents fr. d'estat par an et maison pour son logis, sans « aultre present que vous scavez qu'il pourroit avoir. Ledit Michael Angello est « depuys retourné à Florence. Vous m'escripvez que les despenses et repara« tions de la ville sont achevées de fortifier, par quoy je présume que les sei« gneurs, pour le présent, n'ont plus que faire de luy. Si vous voyez que bien « soit de luy en dire quelque mot, et luy déclarer l'offre du roy, taschant a lui « faire recouvrer, vous ferez une chose très-agréable au roy, ce que je suys « asseuré vous faictes ordinairement. Par quoy ne vous en parleray en plus « long propos, cognoissant que le personnaige n'est pour en faire aultre « chose, car il se cuydera jamays habandonner son pays. »

Lazare de Baïf, qui avait vu Michel-Ange à Venise et jugé de sa nature, avait probablement perdu les illusions qu'il s'était faites sur la possibilité de le gagner au service de François Ier. L'illustre artiste tenait à l'Italie par trop de liens pour la quitter jamais.

Le franc avait alors une valeur de 48 sous 10 deniers tournois, et la pension offerte à Michel-Ange représentait environ 9,000 fr. de notre monnaie; mais, comme l'argent avait en ce temps-là un pouvoir bien supérieur à celui d'aujourd'hui, on peut sans exagérer quadrupler cette somme pour avoir sa véritable signification.

La France a toujours occupé dans le monde une place trop considérable pour ne pas se trouver mêlée sans cesse à tout ce qui s'y est fait de grand. Nous venons de la voir sur le point d'enlever à l'Italie Michel-Ange dans tout l'éclat de sa réputation, dans toute la maturité de son génie; le document suivant va nous montrer un Français commander et payer son premier chef-d'œuvre.

N° I.

Contrat pour l'exécution de la *Pietà*, Rome, 28 août 1498.

Die XXVII mensis Augusti M CCCC LXLVIII.

Sia noto e manifesto a chi legge la presente scripta come el R^mo^ Cardinal, di san Dionisio si è convenuto con Mastro Michelangelo statuario fiorentino che lo dicto maestro debia far una pieta di Marmo a sue spese, cioè una Ver-

gene Maria vestita con Christo morto in braccio, grande quanto sia uno homo justo per prezo di ducati quattro cento cinquanta doro in oro papali in termino di uno anno dal dì dela principiata opera : et lo dicto R^mo^ Cardinale promette farli lo pagamento in questo modo, cioè :

Imprimis promette darli ducati cento cinquanta doro in oro papali innanti che comenzi Lopera.

Et da poi principiata lopera promette ogni quattro mesi darli ducati cento simili al dicto Michelangelo, in modo che li dicti quattro centocinquanta ducati doro in oro papali, siano finiti di pagarli in uno anno se la dita opera serà finita, et se prima serà finita che la sua R^ma^ prima sia obligata a pagarlo del tutto.

Et io Jacopo Gallo prometto al R^mo^ Mons^re^ che lo dicto Michelangelo farà la dita opera infra uno anno et serà la più bella opera di Marmo che sia hoggi in Roma et che maestro nisuno la faria meglior hoge, et in versa vice prometto al dito Michelangelo che lo R^mo^ Cardinale là farà lo pagamento secondo che di sopra escripto et a fede io Jacopo Gallo hò fata la presente di mia propria mano anno mese et di sopradito, intendendosi per questa scripta esser cassa et annullata ogni altra scripta di mano mia overo di mano del dito Michelangelo et questa sola habia effecto.

Hane dati el dito R^mo^ Car^le^ a me Jacobo, più tempo fa, ducati cento doro in oro di Camerà et a di dito ducati cinquanta doro in oro papali.

Ita est Io. Car^lis^ Dionisii. Idem Ia. Gallus manu propria.

Note.

On désigne sous le nom de *Pietà* un groupe de deux figures : la Vierge Marie assise aux pieds de la croix, tenant entre ses bras le corps de son fils expiré. Spectacle douloureux, comme le dit très-bien Ascanio Condivi, à propos de l'œuvre de Michel-Ange : « *Che nessun la vede che dentro a pietà non si commuova,* » que personne ne voit sans être intérieurement ému de *pitié.*

La date précise de l'exécution de la Vierge de la Pitié n'était pas connue. Le cardinal de Saint-Denis qui la fit faire est Jean de la Grolaye de Villiers, abbé de Saint-Denis, ambassadeur de Charles VIII auprès du pape Alexandre VI, créé cardinal en 1493. Vasari et Ascanio Condivi, en le désignant sous le nom de cardinal de Rouen, le confondaient sans doute avec George d'Amboise, ou plutôt avec Guillaume d'Estouteville, lui aussi, archevêque de Rouen, qui a laissé à Rome de nombreux monuments de la magnificence française.

Le groupe commandé par le cardinal Jean de la Grolaye fut d'abord placé dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, dans la chapelle de Sainte-Pétronille, contiguë à la sacristie, qui appartenait aux rois de France.

Lorsque Bramante eut ruiné cette partie du temple pour jeter les fondements de la basilique nouvelle, la *Pietà* fut transportée dans la chapelle de Sainte-Marie *della Febbre*. Elle est placée maintenant dans la chapelle la plus obscure de Saint-Pierre, la première à droite en entrant. Je ne sais si on a remarqué que ces divers déplacements ne sauraient avoir altéré en rien le droit à sa propriété, et que ce bel ouvrage, un des chefs-d'œuvre justement admirés de Michel-Ange, appartient encore à la France.

Puisqu'il est surtout question ici de Michel-Ange et de la France, nous joindrons à notre document la belle lettre que François Ier fit remettre à l'artiste par l'abbé de Saint-Martin (Francesco Primaticcio), qu'il avait envoyé en Italie pour faire mouler des statues antiques et acheter des objets d'art; il y est aussi question de la *Pietà*. L'original, nous l'avons dit, est conservé au musée Wicar, à Lille; il n'a encore été publié que dans le catalogue de cette collection et dans un opuscule éphémère imprimé à Rome, *per nozze*, en 1823.

« Sr Michel-Angelo. Pour ce que j'ay grant désir d'avoir quelques besongnes de votre ouvrage, j'ay donné charge à l'abbé de Sainct-Martin de Troyes, présent porteur que j'envoye par delà, d'en recouvrer, vous priant si vous avez quelques choses excellentes faictes à son arrivée les luy voulloir bailler en les vous bien payant ainsi que je lui ay donné charge. Et davantaige voulloir estre contant pour l'amour de moy qu'il molle le Christ de la Minerve et la Notre-Dame de la Fèbre, affin que j'en puisse aorner l'une de mes chappelles comme de choses que l'on m'asseuré estre des plus exquises et excellentes en votre art. Priant Dieu sieur Michel Angelo qu'il vous ayt en sa garde.

« Escript à Saint-Germain en Laye, le VIIIe jour de février, 1546.

« Signé : FRANÇOIS.

« Signé : DE LAUBESPINE. »

Jacopo Gallo, qui intervient dans notre contrat au lieu et place de l'artiste et qui promet au cardinal français, avec un charmant enthousiasme, que son groupe sera le plus bel ouvrage de marbre qu'on puisse voir à Rome, n'est pas un personnage précisément nouveau dans l'histoire de Michel-Ange, mais, cité en passant, il est loin d'y occuper encore la place qui lui appartient. Un autre contrat, publié il y a quelques années, nous aidera à préciser le rôle tout à fait important que joue dans la vie de l'illustre artiste cet ami peu connu et qu'indique déjà notre document.

C'est le 25 juin 1496 que Michel-Ange entrait pour la première fois dans cette ville de Rome, qu'il devait emplir de sa renommée; la date est certaine. Il avait vingt et un ans, et il était attaché à la maison du cardinal Raphaël

Riario. Ce personnage, peu intelligent des choses d'art, ne lui demanda rien pendant tout le temps qu'il fut à son service et Michel-Ange n'a rien exécuté pour lui. C'est à Jacopo Gallo qu'il était réservé de deviner la valeur haute du jeune artiste. Il lui fit faire pour lui, d'abord un Cupidon en marbre, et bientôt après sa première grande statue, celle du Bacchus ivre, qui est aujourd'hui dans la galerie de Florence. C'est bien certainement à la recommandation de Jacopo Gallo, qui en rédigeait le contrat avec une si touchante sollicitude, que le cardinal de la Grolaye confia à Michel-Ange l'exécution de la *Pietà*, qui devait rester un de ses ouvrages les plus achevés, et enfin, un peu plus tard, au mois de juin 1501, c'est encore Jacopo Gallo qui sert de caution à Michel-Ange auprès du cardinal Fr. Piccolomini, pour l'entreprise des quinze figures en marbre de moyenne grandeur qui devaient orner la chapelle du cardinal dans la cathédrale de Sienne et qui signe le contrat, lui troisième, en ces termes :

« Et moi, Jacopo Gallo, je promets au révérendissime cardinal de Siene, de « lui rembourser cent ducats d'or qu'il avance au susdit Michel-Ange, si sa sei- « gneurie révérendissime n'était pas satisfaite de la manière et dans la forme « qui sont expliquées au 8e chapitre. En foi de quoi, moi, Jacopo Gallo, j'ai « fait ces lignes de ma propre main, ce jour 25 juin 1501 (1). »

Idem JACOBUS GALLUS, *manu propria.*

En moins de quatre années le Cupidon, le Bacchus, la *Pietà* et quinze figures en marbre pour la chapelle des Piccolomini ; il était difficile de mieux faire. Il y a aussi dans cette intervention toute paternelle de Jacopo Gallo une gradation qui mérite d'être remarquée ; les premiers ouvrages sont faits pour lui ; le premier contrat est fait en son nom, sous sa responsabilité et signé par lui seul; dans le second il n'est plus que la caution de l'artiste. En sortant des mains de cet ami dévoué et qui le premier eut confiance en son génie, Michel-Ange ne devait plus rien devoir qu'à lui-même.

Nous voudrions pouvoir nous étendre davantage sur cet amateur enthousiaste qui a deviné si juste, et qu'aucun historien n'a encore remercié d'avoir prêté un ferme et généreux appui aux premiers pas du plus grand artiste des temps modernes. Si l'on pense à l'avenir de gloire qui s'ouvrait pour Michel-Ange à partir de l'exécution du groupe de la *Pietà*, on ne saurait trop remarquer ces lignes fièrement tracées dans un contrat, à propos d'un artiste de vingt-trois ans et d'un ouvrage qui ne pouvait être qu'ébauché :

« Et moi, Jacopo Gallo, je promets au révérendissime monseigneur que ce « sera l'œuvre de marbre la plus belle que l'on puisse voir à Rome. »

(1) Ce contrat est publié tout entier dans l'excellent ouvrage : *Documenti per la storia dell' arte Senese, raccolti ed illustrati del Dott. Gaetano Milanesi; Siena, presso Onorato Porri*, 1856.

Elles resteront une des inspirations les plus touchantes que puisse enregistrer l'histoire de l'art.

Dans la vie des artistes on parle trop souvent des princes, il faudrait aussi quelquefois s'occuper des amateurs.

Il est plus que probable, si on en croit son nom et les habitudes italiennes du xv[e] siècle, que Jacopo Gallo était Français ou tout au moins d'origine française. Ce qui reste à connaître de la correspondance de Michel-Ange nous apportera peut-être quelques renseignements sur cette famille, dont il est toujours resté l'ami. Ascanio Condivi, en parlant du Bacchus et du Cupidon ajoute : « L'un et « l'autre de ces ouvrages se voient aujourd'hui (1553) dans la maison de Messer « Giuliano et Messer Paolo Galli, gentilshommes courtois et honnêtes, avec « lesquels Michel-Ange a toujours entretenu une étroite amitié. »

N° II.

Lettre du comte Alexandre de Canossa. Bianello delle Quatro Castelle, 28 octobre 1520.

Parente honorando. Sono stato in nome vostro visitato da Zoane Da Reggio dipintore, che mi è stato molto grato. Ma più mi saria stato caro l'avervi veduto presenzialmente et che fosti venuto ad conoscer li vostri et casa vostra; et se avessi saputo quando venisti a Carrara, saria venuto ad sforzarvi ad venire alla casa ad conoscerla et goderla qualche dì con noi. Vi offerisco per sempre quello abbiamo e quant altro mio fratello et me. Et se per voi possiamo qualche cosa sempre saremo parati ad farvi piacer, et vogliamo che vi possiate valer di noi, et di tutto quello abbiamo come noi medesimi.

Con confortarvi che una qualche volta vogliate venire ad conoscer la casa vostra. Et altro non mi acadendo dir, in vostra buona grazia miracco mando,

Ben che si non bisogna, vi raccomando Zoane, pintore latore, qual vi è Araldo.

A Bianello delle Quattro Castelle.

A dì venti ott[re] 1520.

Ricercando nelle nostre cose antiche ho trovato un messer Simone Da Canossa esser stato podestà di Firenze come ho fatto intendere al presente Zoane.

Vostro buon parente,

Alessandro da Canossa,
Conte, etc., etc.

(*Direzione*) Al mio molto amato et parente honorando

M[s] Michel-Angelo Buonarroti da Canossa,
sculptore div[no] in Roma.

Note.

Michel-Ange tenait beaucoup plus à sa parenté avec les Canossa que les membres de sa famille ne paraissent l'avoir fait par la suite. Cette lettre du comte Alexandre est probablement le point de départ des recherches d'Ascanio Condivi pour établir, dans le deuxième paragraphe de son histoire de Michel-Ange, de quelle manière les Buonarroti-Simone descendaient des comtes de Canossa ; elle nous prouve aussi que les seigneurs de Canossa étaient fort empressés de compter l'illustre artiste parmi les leurs. La famille Canossa est une des plus anciennes d'Italie ; sa principale illustration est un comte Boniface de Canossa, seigneur de Mantoue, qui épousa la sœur de l'empereur Henri II et fut le père de la grande comtesse Mathilde qui donna à l'Église et au fougueux Grégoire VII, pour lequel elle avait une tendresse toute particulière, ce fameux territoire connu sous le nom de patrimoine de Saint-Pierre. Si les journalistes qui écrivent chaque jour sur ce grave sujet connaissaient les véritables limites de cette province de médiocre importance, la question gagnerait en simplicité.

N° III.

Lettre du cardinal Salviati. Rome, 1er juillet 1531.

Benvenuto della Golpaia ci ha fatto intendere quanto amorevolmente voi vi siete offerto a farci un quadro della sorte che lui v' ha parlato, che tanto più ve ne siamo obligati e ve ne rendiamo infinite grazie quanto voi siete più occupato da molti lavori e perchè esso Benvenuto ci ha scritto qual sia la mente vostra e il vostro desiderio. Noi gli abbiamo detto quanto acade vi faccia sapere vi piaccia prestargli fede come a noi proprio e dicredere che quantunque..... nostra sia poca che tutta s' abbia a spendere vivamente per ogni vostro contento e satisfazione come più voi conoscerete per gli effetti che noi non sapremo darvi ad intendere con molte parole, e state sicuro che tanto vi mancheremo quanto a noi stessi et alla vita nostra che invero le singolari et eccellenti virtù vostre, più presto divine che umane vi ci hanno tanto obbligati che già siamo più vostro che di noi medesimi et perchè com' è detto Benvenuto vi referirà quanta n' occorre et peró io per questa non vi diremo altro senonchè siamo sempre alle piaceri vostri pregandovi che dove noi possiamo non ci risparmiate in cosa alcuna.

Che Dio N. S. vi guardi et lungo tempo vi conservi come voi desiderate.

Di Roma al primo di luglio 1531.

Attendete a lavorare di buona voglia et con vostra comodità et pensate che

il Papa vi ama et stima assai et ha ottima relazione dell' opera vostra, et io sono.

Tutto vostro,

V^{r} J^{o} Cardinalis de SALVIATIS.

(*Direzione*) Michelagnolo dilett^{mo} nostro.

Note.

On n'a pas connaissance aujourd'hui d'une peinture qui aurait été exécutée pour le cardinal Salviati. Cette lettre écrite de Rome à Michel-Ange, qui était à Florence, travaillant aux tombeaux qui lui avaient été commandés par Clément VII pour Julien et Laurent de Médicis, est, ainsi que la suivante, un exemple du ton qui régnait dans la correspondance de l'artiste avec les grands seigneurs de son temps. Salviati et Puci étaient tous deux Florentins.

N° IV.

Lettre du cardinal Pucci. Rome, 28 août 1533.

Michelangelo quanto fratello cariss^{mo}. Perchè penso meco siate per usar li medesimi termini che con altri vi fo intendere, che a me faresti singolarissimo piacere venire fino a Igno per starvi meco due ore et non più, per disegnare un ponte di pietra che acconcia tutta l'arrivata alla casa d'Igno; et disegnare una chiesa correspondente all'amenità di questo luogo le quali due cose nel temporale e nel spirituale danno le perfezione a Igno.

Mandovi una cavalcatura e se altro bisognerà Rafaello Nasi provvederà a tutto. E se volete menare un muratore con voi, perchè intenda meglio vostra fantasia, il detto Rafaello provvederà a quanto sia di bisogno. E accaduto questa volta ricercarvi di un piacere; un altra volta ricercate me e d'uno e di due e di tre e conoscerete vi amo da fratello. E Dio vi guardi.

Quanto fratello,

Il Cardinal DEI PUCCI.

Da Igno alli 28 d'agosto 1533.

(*Direzione*) Al mio cariss^{mo} quanto fratello

Michelangelo BUONARROTI,
in Firenze.



SOUVENIR

DE

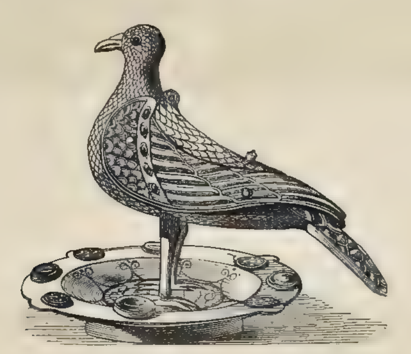
QUELQUES COLLECTIONS MODERNES

(Prince Soltykoff, Louis Fould, Ed. Beaucousin, Fréd. Reizet.)



OMME le petit livre d'Horace, nos collections, elles aussi, ont une destinée. La justice distributive n'est pas plus clairvoyante en ce qui les concerne, que pour toutes les autres choses de ce monde. Une singularité du genre, c'est que, dans le plus grand nombre des cas, l'écueil contre lequel elles se brisent n'est autre que l'inconstance de ceux-là même qui les ont formées. Les collections les plus précieuses, celles qui ont coûté beaucoup de soin, d'intelligence et d'argent; trois choses si rares elles-mêmes à réunir, disparaissent souvent sans laisser trace de leur passage, tandis que nous en voyons d'autres médiocres en somme devenir le noyau de musées célèbres, ou bien s'éterniser dans quelques livres fastueusement ornés. Autrefois on ne se séparait de sa collection qu'avec la vie : aujourd'hui on n'en voit que très-peu mourir de leur belle mort, tant nous sommes inquiets et changeants. Et sans cesse nous les voyons s'éparpiller dans les ventes pour se reformer bien vite sous de nouveaux aspects comme les petits fragments colorés qui servent à donner la vie aux figures variées du kaléidoscope, que chaque secousse détruit et que chaque secousse fait renaître. Est-ce un bien? est-ce un mal? à quoi servirait de le rechercher? c'est un fait. Ce qu'il y a de plus court à faire pour ces éphémères, c'est de leur ouvrir une espèce de *nécrologe* où sera constaté le décès régulier des plus notables parmi les collections que nous voyons s'éparpiller sous

nos yeux, et où trouvera place aussi le signalement de quelques-unes des belles fugitives qui nous quittent sans bruit, et désertent à l'étranger, pertes plus réelles, puisque nous ne pouvons rien en sauver.


Ciboire en forme de colombe. Coll. Soltykoff, nº 73.

Jamais un particulier n'avait rassemblé une collection aussi considérable que celle du prince Soltykoff, incomparable dans quelques-unes de ses parties; toutes les autres renfermaient de nombreux spécimens de la plus grande beauté. Il ne serait plus possible aujourd'hui, par exemple, de refaire cette suite superbe d'armes orientales éclatantes d'or et de pierreries, où la finesse du travail le disputait à l'élégance du dessin, ni un ensemble aussi complet de ces monuments vénérables qui composaient au moyen âge le mobilier religieux de nos pères. La raison en est très-simple, le prince Soltykoff avait été le premier à collectionner ces sortes d'objets sur une grande échelle, il l'avait fait à un moment où ils n'étaient pas encore très-recherchés, et il ne reculait presque jamais devant le prix d'une pièce rare ou belle. Ces choses-là ne se font pas deux fois. Il avait d'abord réuni des armes et des armures; ensuite, et pendant longtemps, il a cherché exclusivement les monuments du culte et de la vie privée des xiie, xiiie et xive siècles, et nous avons vu tout ce qui paraissait de beau en ce genre affluer chez lui de toutes les parties de la France et de l'étranger. Sa collection d'armes européennes renfermait beaucoup de pièces rares et belles, mais elle ne pouvait en rien être comparée aux superbes musées du même genre qui existent en Europe, tandis que sa collection d'objets du moyen âge était unique sous le rapport de la beauté et de l'intérêt. Nous ne sommes pas seuls à regretter qu'elle n'ait pas trouvé sa place dans un de nos musées. Cette collection est du reste un exemple de l'espèce de fortune qui s'attache à ces frêles édifices. Formée parmi nous, par un étranger, que de regrets si nous l'eussions vue partir pour Saint-Pétersbourg? Elle nous est offerte : nous la laissons se disperser aux enchères. Quinze ans plus tôt, l'opinion publique qui se repose aujourd'hui se fût émue comme pour la collection Dusommerard, et à de meilleures enseignes. On se rappelle encore

le rapport d'Arago, les opinions de Ch. Lenormant, de Raoul-Rochette, de M. Vitet, la conspiration générale enfin qui détermina son acquisition. L'opinion publique est très-compétente en fait d'archéologie; elle devrait s'en occuper plus souvent : si elle avait dit un mot dans cette occasion, on ne lui eût pas refusé cette satisfaction. A son défaut, peut-être les directeurs de nos musées eussent-ils obtenu davantage s'ils avaient occupé une place plus élevée dans les sciences historiques et archéologiques, comme cela devrait être.

Le prince Soltykoff avait mis le sceau à sa collection par l'acquisition en bloc de celle de M. Debruge-Duménil, qu'il revendit en détail, en réservant pour lui tout ce qu'elle renfermait de merveilles de l'art français et italien de la renaissance.

En cherchant les raisons qui pouvaient avoir décidé le prince Soltykoff à vendre sa collection, nous avons expliqué dans notre Bulletin que deux fois il avait fait construire des hôtels avec le soin et le luxe qu'il apportait en toute chose pour y organiser son musée, et que deux fois, les mesures ayant été mal prises, les hôtels s'étaient trouvés trop étroits. Il avait aussi tenté de faire illustrer et décrire, dans une suite de volumes qui eussent été autant de traités sur la matière, tous les trésors qu'il avait amassés, mais il ne put y parvenir; sa bonne volonté était très-grande; je crois qu'il s'adressait mal. Il n'est resté de ce projet qu'un bel in-4°, consacré à l'horlogerie, orné de vingt planches en taille douce, gravées avec soin. Un habile praticien, M. Pierre-Dubois, y a réuni, à la description des monuments, une foule de notions historiques intéressantes sur l'art de l'horlogerie pendant le moyen âge et la renaissance.

Il faudrait, pour donner une idée de la collection Soltykoff, et nous promener avec fruit à travers toutes les divisions de son catalogue, beaucoup de temps, d'espace, et une infinité de gravures qui réjouiraient sans doute nos lecteurs, mais qui nous manquent. Nous ne pouvons être que très-bref. Cette collection n'a pas échappé à ce qui nous a toujours semblé l'infortune suprême d'une collection qui se brise : il n'en restera pas même un bon catalogue, un inventaire bien fait. La sèche nomenclature qui a servi pour la vendre semble plutôt faite pour déguiser les objets que pour les décrire. On attribue ce beau travail à M. Carrand père, c'est une véritable imprudence de sa part : il passait pour un oracle, il a fait un catalogue risible. Pour ne parler que de sa nomenclature, elle est des plus curieuses. Les coupes y sont appelées *coupons*, les lits *chalits*, les reliquaires *ossuaires;* les verres semés d'or sont dits *craquelés d'or;* les *paix* sont des *instruments* de paix. Il y désigne les bas-reliefs en terre cuite émaillée, de Lucas della Robbia, sous le nom de *sculptures moulées en poteries.* Il assigne pour époque à un beau meuble en fer damasquiné d'or (n° 334) le milieu du quinzième siècle, sans s'apercevoir qu'il porte à sa base la date 1579, et il l'annonce comme un ouvrage *allemand* ou *vénitien*, ce qui ne se ressemble guère. Dans la partie horlogerie, il a mis une affectation puérile à ne pas parler

de la description de M. Pierre Dubois et à contredire toutes les attributions qui sont généralement bonnes. Un très-grand nombre de montres étaient signées, aucune signature n'a été indiquée au catalogue.

Les instruments horaires, ainsi que les appelait Pierre Dubois, étaient nombreux dans la collection Soltykoff : dix horloges astronomiques, automatiques ou de tables du seizième siècle, très-riches ou affectant des formes extraordinaires, quatre-vingts montres, modèles presque tous différents, formaient une suite sans pareille. Toutes, horloges et montres, avaient conservé leurs mouvements du temps, sur lesquels on pouvait étudier et suivre



les progrès de l'art : elles auraient pu marcher au besoin. La plupart étaient des joyaux d'une rare élégance, et beaucoup portaient, avec le nom de l'artiste qui les avait fabriquées, celui de la ville où il était établi. Il y avait là tout ce qu'a produit d'ingénieux, ce que nous pourrions appeler le premier siècle de l'horlogerie, depuis la montre pesante en bronze doré d'Augsbourg et de Nuremberg, dont nous donnons ici un riche spécimen, jusqu'aux délicats

chefs-d'œuvre français de l'époque des Valois et des premiers Bourbons, Henri IV et Louis XIII.

La France a eu le privilége de fabriquer tout ce qui s'est fait de plus élégant en horloges portatives; à Paris, à Lyon, à Dijon, à Rouen, à Blois, partout nous rencontrons d'habiles artistes en ce genre. C'est un horloger d'Autun, Charles Cuzet, chassé de France par les persécutions religieuses, qui a importé et fondé à Genève l'horlogerie qui fait aujourd'hui sa richesse.

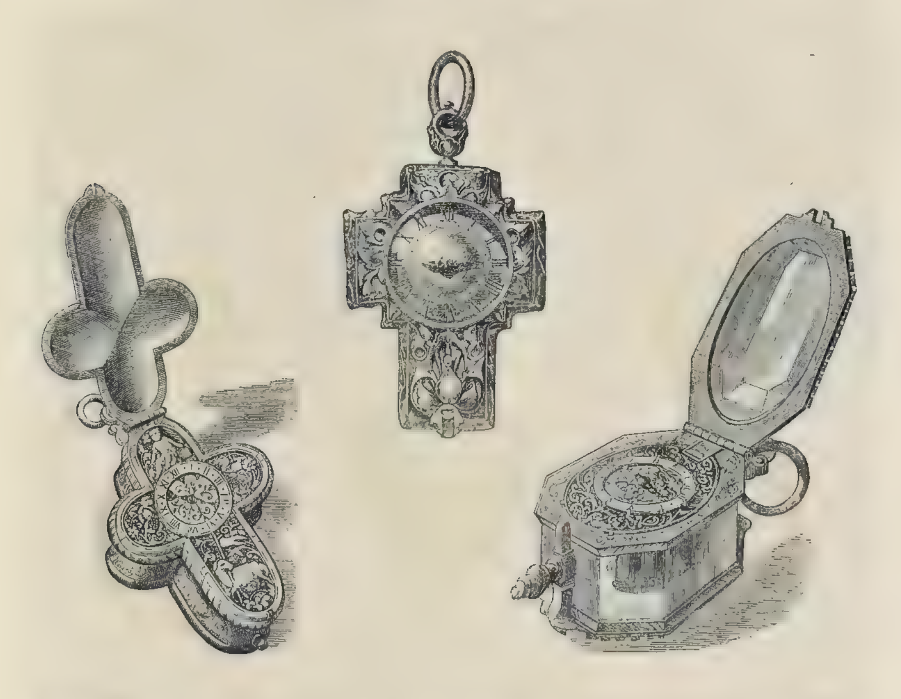
L'élégant et malheureux Charles IX était un amateur passionné d'horlogerie. La jolie montre d'or en forme de bouton de tulipe, délicatement émaillé blanc, rouge et vert, que nous reproduisons sous deux aspects, est signée par le célèbre ouvrier Jacques Jolly de Paris, qui vivait sous son règne. L'enveloppe de la montre de la même époque, qui figure une petite tête de pavot,



était d'ambre, montée en or finement ciselé; d'autres, curieuses, étaient portées en guise de croix pectorales, c'était des montres d'abbesses. La mode s'en est conservée en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. Un habile horloger parisien, qui vivait sous le premier de ces rois, en a signé un certain nombre du nom de *Myrmecide :* ce ne pouvait être qu'un surnom; mais il prouve que, pour la délicatesse de ses ouvrages, il était comparé alors à l'artiste merveilleux dont Elien nous a raconté les fabuleux travaux. Les montres octogones à cuvettes en cristal de roche, montées en cuivre doré, sont les plus communes.

A propos du groupe d'ivoire payé 30,000 fr. par le musée du Louvre, et qui devait représenter le fils de saint Louis, Philippe III et son épouse, nous avons relevé dans le temps la singulière méprise qui faisait de la reine de France, Marie de Brabant, une princesse de la maison de Lorraine, et qui a si bien trompé la profonde érudition des conservateurs du Louvre. C'est probable-

ment aussi sur une autre assertion de l'habile catalographe qui déclarait la grande et belle châsse en cuivre doré et émaillé du douzième siècle (n° 132) un travail allemand, qu'ils se sont dispensés de la disputer à l'Angleterre : c'est pour nous une perte irréparable. Ce superbe monument valait à lui seul une cathédrale. Il était décoré de sculptures en ivoire d'un style plein de grandeur et de caractère, c'était l'œuvre magistrale de la grande industrie limousine du



moyen âge. Je sais que quelques personnes veulent qu'on ait fabriqué des émaux incrustés sur les bords du Rhin, mais cette opinion, soutenue par de médiocres arguments, ne supporte pas l'examen : partout on peut avoir *essayé* de faire des émaux incrustés, mais c'est seulement à Limoges qu'on les a fabriqués pour l'europe religieuse du moyen âge d'une façon aussi remarquable.

La conspiration de quelques antiquaires contre l'art français, qui est en définitive le grand art du moyen âge, en faveur de je ne sais quelles prétentions de l'Allemagne barbare, ne fait honneur ni à leur intelligence ni à leur patriotisme, mais elle est à la mode.

Le combat a été vif autour du beau missel de Jacques Juvénal des Ursins (n° 4 du Catal.), où l'art charmant des miniaturistes français éclatait dans toute sa fraîcheur. Nous l'avons emporté grâce à la vaillante initiative d'un amateur très-français, M. Ambroise Firmin Didot, à qui il a été adjugé au prix de

36,000 fr. Qui sait ce qui serait arrivé s'il était passé dans la cervelle du catalographe de le déclarer allemand, ou simplement belge? Dans ces sortes de choses, et lorsqu'il s'agit d'une forte somme, le doute d'un enfant ébranle et met en déroute les meilleures intentions de l'amateur, qui joint rarement assez de



Grand reliquaire. Coll. Soltykoff, n° 132.

fermeté et de connaissances pour se former lui-même une conviction. Le manuscrit était bien français, il avait bien appartenu à Jacques Juvénal des Ursins, fils d'une des grandes illustrations de l'édilité parisienne ; mais il intéressait aussi l'Angleterre : il avait été fait pour Jean de Lancastre, duc de Bedford, régent de France pendant la minorité de Henri VI, à l'époque malheureuse qui suivit la folie et la mort de notre Charles VI. C'est ce qu'il fallait deviner sous la

surcharge des blasons, c'est ce qu'il fallait reconnaître aux devises du duc et de sa femme :

Je suis a vous — J'en suis contente,

écrits à chaque page du manuscrit, et c'est ce qui n'avait pas échappé à nos voisins, qui n'emploient dans leurs collections que des fonctionnaires actifs, dévoués, très-instruits et qui ont les yeux et la main partout. Ils avaient envoyé à Paris un célèbre libraire de Londres, M. Boone, voir le manuscrit. M. Boone était parfaitement choisi, puisque lui-même avait vendu au British-Museum, il y a quelques années, le Livre d'heures du duc de Bedford, moins important, mais de la même main que notre Missel. M. Boone s'en était retourné à Londres faire son rapport, et le jour de l'adjudication il se trouvait à son poste de l'air le plus indifférent du monde. C'est ainsi que se traitent ces sortes d'affaires en Angleterre. C'est contre l'enchère de M. Boone qu'il est resté à M. Ambroise Firmin Didot. Très-bon juge en ces sortes de matières, il n'avait eu besoin de personne pour apprécier la haute valeur artistique du manuscrit, son intérêt pour la ville de Paris, et il avait résolu de le conserver à la France à tout prix. C'est presque un miracle qu'il ait réussi, car le British-Museum avait payé 75,000 francs, en 1859, avec quelques autres manuscrits moins importants, le Livre d'heures du duc de Bedford, qui, seul, avait été adjugé dans une vente publique pour 25,000 francs en 1833; il aurait pu pousser le Missel plus loin encore, et on ne peut pas répondre de ce qui serait arrivé. Nous ne sommes pas habitués à ces grands prix, qui n'ont rien d'excessif si on les compare à ceux qui sont donnés tous les jours pour des niaiseries sans intérêt véritable ; ils épouvantent les plus intrépides.

M. Ambroise Firmin Didot avait acheté le Missel de Jacques Juvénal des Ursins pour le placer en tête de son admirable collection de manuscrits français, et dans l'intention de le léguer après lui à la ville de Paris. M. le préfet de la Seine et le conseil municipal n'ont voulu ni imposer un pareil sacrifice à leur collègue, ni retarder la jouissance de la ville. Ils ont prié M. Didot de céder son enchère à la ville, et une délibération du conseil a « exprimé à M. Ambroise Firmin Didot les sentiments de gratitude du corps municipal pour la cession d'un chef-d'œuvre de l'art dont, mieux que personne, il pouvait apprécier la juste valeur ». On ne pouvait agir plus élégamment de part et d'autre.

Nous aurions bien encore à entretenir nos lecteurs d'un beau chandelier qui touchait, par quelques-unes de ses parties, à l'époque la plus reculée et la plus intéressante de l'art moderne, que le prince Soltykoff avait retenu en France pendant quelques années et qui est maintenant en Angleterre; de deux beaux meubles français qui ont été payés 13,000 et 17,000 francs, de deux siéges italiens en marqueterie, bois et ivoire, plus beaux encore, achetés 10,000 francs, d'une belle Vierge d'ivoire qui provenait du trésor de Saint-Denis, comme nous le disait dernièrement M. Clément de Ris, l'historiographe du Louvre, et que

le Musée aurait pu ou dû réclamer au lieu de la payer très-cher; et de l'orfévrerie, et des verres de Venise, et des faïences françaises et italiennes, et des émaux de Limoges, et des meubles de fer damasquinés d'or et d'argent pour la possession desquels on a versé des boisseaux d'or; mais il nous faudrait des volumes. Nous citerons, pour terminer et pour servir de cul-de-lampe à notre entretien, un beau soufflet vénitien de bois sculpté, payé 1,500 francs par un amateur distingué, M. Edward Evans : ces sortes de meubles sont fort rares.



Les armes européennes de la collection du prince Soltykoff ont été achetées en bloc pour le cabinet particulier de S. M. l'empereur Napoléon III, et les armes orientales, pour l'empereur de Russie. Le reste a été vendu aux enchères. Nous avons donné dans notre Bulletin la liste complète des prix d'adjudication et le nom des acquéreurs.



LA collection d'objets d'art et d'antiquités laissée par M. Louis Fould, qui a été vendue pendant l'été de 1860, aura obtenu le genre d'illustration que nous aurions voulu voir accorder à celle du prince Soltykoff, sans le mériter à beaucoup d'égards. Il nous restera d'elle un grand volume in-folio que son luxe typographique fera certainement regarder. Nous nous serions abstenu de troubler l'accomplissement de ce pieux devoir, honorable pour celui qui le remplit, si une trop grande condescendance pour le choix des monuments illustrés ne nous obligeait d'introduire, en passant, notre scalpel d'ivoire entre ses feuillets satinés. Certaines illusions sont permises aux vivants, il y aurait même de la cruauté à les leur enlever ; mais on ne doit aux morts que la vérité, et l'on est facilement impitoyable lorsqu'il ne s'agit que d'une coupe ou d'un marbre.

M. Louis Fould a été très-certainement un des amateurs les plus zélés de notre temps, et sa collection avait fini par devenir son unique occupation. Elle avait été commencée sans plan bien déterminé ; plus tard il l'avait rêvée presque

aussi vaste que le plan d'études pour lequel il a fondé un prix de 20,000 fr. à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, mais il n'avait sur tout cela que des idées un peu vagues. Rempli d'excellentes intentions, mais sans aucune des études préalables nécessaires pour déterminer un bon choix, M. Louis Fould avait en outre la faiblesse de ne point admettre la contradiction, et, par cela même, il se trouvait admirablement préparé pour se tromper et être trompé : c'est ce qui n'a pas manqué d'arriver. Beaucoup de gens sont ainsi faits; la plus grande partie de leur vie aura été consacrée à l'administration ou aux affaires, mais ils voudront connaître et décider des ouvrages d'art et de littérature. Si la difficulté est déjà très-grande en ce qui touche l'œuvre de l'écrivain qui se rapproche, par un de ses côtés, de la langue que nous parlons tous, combien n'est-elle pas plus grande encore pour l'œuvre de l'artiste conçue dans un ordre d'idées dont les éléments eux-mêmes nous sont étrangers, ou pour la connaissance des monuments anciens qui demandent des études si multipliées et si diverses ! Il y a un proverbe latin sur ce travers qui manque à la langue française. Ces mêmes gens ont-ils un peu de fièvre, un tout petit procès, vite deux consultations plutôt qu'une ; mais pour un dessin, un tableau ou une statue, à quoi bon ? n'a-t-on pas deux yeux comme tout le monde ? C'est là une grande erreur.

Beaucoup de contrefaçons s'étaient introduites, parmi les objets du moyen âge et de la renaissance, dans la collection de M. Louis Fould; on a donné les honneurs de la planche gravée à plusieurs. Ce n'est pas pour le simple plaisir de critiquer que nous le relevons. Le grand calice d'argent doré (pl. 24, nº 1678 du Catal.) qui est présenté dans la description, « comme un magnifique spécimen de l'art, de la fin du XIIIe siècle, aussi remarquable par les curiosités de son ornementation que par son admirable conservation, » n'est qu'une mauvaise contrefaçon. Il est dans le commerce, n'est-il pas à craindre que sa publication ne serve à tromper quelque honnête amateur, ce dont serait désolé, j'en suis certain, le rédacteur de l'ouvrage ? Que diraient les Florentins si nous leur laissions croire que le public français accepte comme vrai la maigre copie faite hier de ce gracieux bas-relief de Donatello (pl. 27, nº 1729 du Catal.), qu'ils conservent au musée des Offices, et dont ils sont fiers à bon droit ?



PARMI les pertes sensibles que nous avons à inscrire au compte de cette année 1861, il faut ranger la jolie petite galerie de tableaux, la plupart italiens, de M. Edmond Beaucousin, et la collection de dessins des vieux maîtres de M. Frédéric Reizet.

La collection de M. Ed. Beaucousin a été achetée en bloc par la Galerie nationale de Londres au prix de 230,000 francs. C'est un grand honneur, puisque en les prenant tous, c'était les déclarer, à peu d'exceptions

près, dignes de figurer tous dans ce beau Musée qui a reçu tant d'accroissement depuis quelques années.

La collection de M. Edm. Beaucousin se composait de quarante tableaux environ, pour la plupart de dimension modeste, comme il convient pour un cabinet d'amateur; trente-deux sont maintenant inscrits au catalogue de la Galerie nationale; les autres ont été *prêtés* aux collections de Dublin et d'Édimbourg. Quelques-unes de ces peintures étaient importantes; il y avait parmi elles un beau Francia, grand artiste dont nous ne possédons pas de tableaux au Musée du Louvre; deux Titien, un portrait de l'Arioste et une Sainte Famille, provenant de l'Escurial, qui n'était point inférieure à celle à peu près semblable qui est dans la galerie du palais Pitti; un grand tableau allégorique de Bronzino : Vénus, l'Amour, la Folie et le Temps, un peu leste dans sa composition, mais d'un très-grand éclat; un Paris Bordone : Mars et Vénus, qui a été baptisé dans le catalogue anglais du nom plus doux de Daphnis et Chloé, et une grande composition du Garofolo, sujet profane, chose rare dans l'œuvre de cet artiste, qui a un peu effarouché la pudeur anglaise. Ce tableau n'a pas été exposé dans la galerie, mais on y reviendra; il n'a rien qui dépasse la moyenne des licences prises par les artistes de l'école de Raphaël en traitant de semblables sujets.

Parmi les cadres de moindre dimension, quelques-uns étaient intéressants: Gregorio Schiavone, élève de Squarcione, et Girolamo Santa-Croce de Bergame sont deux maîtres dont les productions sont rares : tous étaient très-bien conservés. Quatre frises, attribuées à Jules Romain, venaient de la galerie d'Orléans; elles y étaient connues sous ce nom; nous les croyons cependant du peintre crémonais Bembi. Une peinture incertaine, d'un modelé un peu rond, qu'on disait ici d'Andrea Mantegna, a été donnée à Londres à son fils Francesco; en fait de tableaux, comme en toute chose, il ne faut jamais rester court. Deux autres peintures, attribuées à Martin Schongauer, étaient fines et belles; mais rien ne saurait nous guider pour attribuer avec quelque certitude des ouvrages de ce genre au célèbre graveur de Colmar.

En somme, les choix de M. Beaucousin étaient bons, il avait été deux ou trois fois en Italie retremper ses connaissances aux sources toujours vives des musées de ce beau pays. La plupart des tableaux de sa collection avaient été achetés en Angleterre, ils y sont retournés.

M. Frédéric Reizet n'avait laissé à personne le soin de l'aider à former sa collection de dessins; elle était son œuvre à tous les points de vue, il l'avait formée de toutes pièces, c'est par elle qu'il avait été initié à la véritable compréhension des choses d'art. Esprit vif, intelligent, décidé, positif surtout, nous nous rappelons le temps où il achetait en bloc des collections volumineuses dont il prenait la fleur pour composer la sienne. Le reste était livré aux enchères : on vit un moment le marché inondé de dessins anciens qu'y jetait l'activité du jeune amateur. C'est M. Defer qui était chargé du détail de ces li-

quidations, toujours faites avec un bonheur singulier. M. Reizet a publié lui-même, en 1850, un catalogue raisonné, très-bien fait, de sa collection. Elle se composait d'environ quatre cents dessins choisis, des *trois écoles*, comme on disait autrefois. Cent dessins de Nicolas Poussin passaient, entre autres, pour des merveilles. Proposée d'abord au British-Museum, car tout va là maintenant, elle a été achetée par M. le duc d'Aumale pour la somme de 130,000 francs. Depuis 1850 elle ne s'était accrue que d'un seul dessin, mais il était de Raphaël, une frise superbe qui venait de la collection Vallardi, de Milan.

Je viens de relire la préface du Catalogue de M. Reizet, où il raconte en de si bons termes ses études, ses jouissances et ses peines, les monceaux de dessins qu'il avait dû acheter et revendre pour arriver à l'ensemble, modeste suivant lui, qu'il se préparait à décrire. « Le culte du grand art nous trouvera toujours dévoué jusqu'au bout, — disait-il à l'ami à qui il s'adressait; — n'est-ce pas notre soutien et notre animation de chaque jour, notre refuge au milieu des calamités publiques et de nos douleurs privées? Si le chemin est difficile, les jouissances du voyage sont grandes. Que de bonnes journées nous avons passées ensemble à examiner vos dessins et les miens! Que de dissertations sans fin, de longues et amicales discussions! Il n'est pas de société plus douce et plus calme que celle de ces grands hommes dont nous approchons tous les jours, et dont le génie se révèle dans les dessins d'une manière plus simple, plus dégagée de tout alliage, plus intime enfin que dans les plus belles sculptures ou dans les plus beaux tableaux. »

M. Frédéric Reizet a dû sentir ses entrailles de père se déchirer en livrant à M. le duc d'Aumale, contre un or vil, l'enfant si longtemps caressé de son intelligence. Il a cependant, dit-on, une grande fortune : pourquoi ne s'est-il point épargné cette douleur? Il avait une charmante collection de tableaux flamands et hollandais qu'il a eu le bon esprit de vendre quinze jours avant la révolution de Février. Il avait aussi un Velasquez et un Murillo, deux merveilles; le Velasquez appartient maintenant à M. le baron James de Rothschild, et le Murillo, que nous lui avions vu acheter au milieu de circonstances singulières, à la vente après décès d'un général qui avait commandé en Espagne, est aujourd'hui dans la collection de M. le marquis d'Hertfort. Il avait encore, il n'y a pas longtemps, une belle composition de Lorenzo Costa, maître rare et charmant de la fin du xv[e] siècle. Elle brille depuis un an dans la galerie nationale de Londres. M. Reizet peut être classé parmi les esprits inconstants dont nous parlions en tête de ce chapitre.

Il n'y a rien d'absolu dans ce monde, cependant nous voyons avec peine s'introduire parmi les amateurs d'objets d'art des habitudes empruntées au *sport* : on se défait de ses tableaux comme on vend ses chevaux et ses chiens, sans penser à ce qu'ils perdent de leurs charmes en se vulgarisant dans ces transactions successives.

UN PAMPHLET.

LA CONFESSION PUBLIQUE

DU BROCANTEUR;

AVENTURE EXTRAORDINAIRE, ARRIVÉE AU MOIS DE NOVEMBRE 1769, SUR UN VAISSEAU PARTI DE L'AMÉRIQUE POUR SAINT-MALO (1).

Les affaires de mon état m'avoient obligé, en 1766, de faire un voyage à l'Amérique; j'y fis un séjour de près de trois années; je ne pus faire mon retour en France qu'au mois de Septembre 1769, et je saisis alors l'occasion d'un gros Vaisseau Marchand, qui étoit prêt à faire voile pour Saint-Malo. Nous avions fort bonne Société; il n'y eut que moi qui fus obligé de partager ma petite Chambre (que l'on nomme en terme Marin, Dunette), avec un homme, que je pris d'abord, sinon pour une personne d'un certain mérite, au moins pour avoir quelque talent, et avec lequel je pourrois passer le tems : cet homme étoit bien vêtu; mais quand je l'eus examiné, je vis qu'il avoit une figure si commune, mais si commune, que j'avoue qu'il me déplut.

La nécessité m'obligea, cependant, d'entamer la conversation : je lui parlai, en ces termes : Monsieur, n'y auroit-il point de l'indiscrétion à vous demander si vous êtes François, et de quelle Province? Il me répondit : Oui, je suis de Paris; je me nomme *Ferre-la-Mule*, Marchand de Tableaux; mon nom est assez connu. Y a-t-il long-temps, lui répliquai-je, que vous étiez à l'Amérique?... Quatre mois : j'étois venu courir après un homme qui m'a

(1) La Confession publique du brocanteur, aventure extraordinaire arrivée au mois de novembre 1769 sur un vaisseau parti de l'Amérique pour Saint-Malo. *Elle est rapportée fidellement par M***, qui y etoit présent, suivant le manuscrit que l'on a trouvé dans ses papiers.* A AMSTERDAM, 1776; in-8 de 48 pages.

Nous reproduisons cet opuscule sans altérer en rien sa physionomie, c'est-à-dire que nous laissons au pamphlétaire anonyme toute la responsabilité de son vocabulaire nautique et de ses indications géographiques, dont nous avons conservé l'orthographe. Bien qu'il porte l'indication *à Amsterdam*, il nous paraît avoir été imprimé à Paris.

attrapé ; je ne l'ai pas trouvé; j'en suis pour mes frais et ma peine. Je lui avois vendu deux Teniers, quatre Wouwermans, deux Girard-Dou, trois Berghem, et bien d'autres. Hé! bon Dieu! Monsieur, lui dis-je, qu'est-ce que c'est que tous ces noms-là? Ce sont des Peintres, me répondit-il.... Comment! Monsieur, vous avez vendu des Peintres, vous avez vendu, dites-vous, des Peintres? Non, reprit-il, je n'ai point vendu des Peintres; c'est leurs Ouvrages que j'ai vendus : mais c'est que la plûpart de nous autres Brocanteurs, nous ne connoissons que les noms des Peintres, parce que nous n'avons pas assez de lumiéres pour faire distinction de leurs différens Ouvrages; nous nous bornons uniquement à vendre et à acheter trèscher, une infinité de ces noms.

Moi qui ne connoissois rien à tout ce qu'il vouloit dire, je laissai-là mon homme, et je fus me promener sur le pont avec l'Aumônier du Vaisseau; c'étoit vraiment un homme de mérite; c'étoit un Cordelier; mais de ces Cordeliers qui en ont vû; en un mot, un homme charmant. En nous promenant lui et moi, parlant d'affaires triviales, nous nous félicitions sur les vents avantageux qui favorisoient notre navigation; nous avions vent au large, de sorte que nous ne supportions aucun désagrément du roulis : le tems étoit si beau qu'il permit à une Dame fort aimable, qui étoit également passagere, de venir se promener avec nous. J'offris à cette Dame de lui donner le bras pour la soutenir, si le Vaisseau venoit à recevoir quelques secousses par les lames d'eau; elle l'accepta.

En matiére de conversations, je récitai ce que mon Brocanteur m'avoit dit. Ah! Ciel, dit cette Dame, qu'est-ce que c'est que ça? est-ce que nous avons un de ces Messieurs-là ici? Oui, Madame, lui dis-je : mais vous paroissez surprise? Ce n'est pas sans raison, Monsieur : j'avais un mari qui aimoit passionnément les Tableaux, et ces sortes de gens-là le duperent, de maniére qu'il dépensa, à pure perte, plus de 80000 liv. en dix-huit mois : ils s'envoyoient alternativement les uns les autres, jusqu'à une ancienne servante, aussi Brocanteuse, qui n'avoit qu'un œil; et tous avec un air de bonhomie et de simplicité, ils attrapoient notre argent. Hé-bien! Madame, lui dis-je, c'est un mal sans reméde : il faut pourtant souffrir celui qui est ici passager; il faut faire la traversée avec lui.

La Dame avoit de l'esprit (elle donna même des preuves qu'elle avoit beaucoup de lecture), et elle voulut s'amuser aux dépens de mon Camarade de logement : elle me pria de l'engager à prendre l'air avec nous : ce qu'il accepta d'une maniére assez grossiére; mais il étoit décidé qu'on lui passeroit tout.

Madame de Saint-Firmin (c'étoit le nom de cette Dame) dit à Monsieur *Ferre-la-Mule* : Vous êtes donc de Paris, Monsieur?... Oui, je suis de la Place de Grève... Avez-vous envie d'y finir vos jours?... Je ne sçais; mais si

je continue mon état, j'espère y mourir... Fort bien! ce sera là, qu'à vos pieds l'on s'entretiendra de la cause de votre mort. Peut-on vous demander, Monsieur, si vous êtes dans les affaires, ou si vous êtes de commerce?... Ho! d'affaires! je ne sçais ni lire, ni écrire: je suis Marchand de Tableaux... Comment? Marchand de Tableaux? et vous ne sçavez ni lire, ni écrire? Hé! mais, mon cher Monsieur, ne sçachant ni lire ni écrire, vous ne pouvez pas manquer de vous tromper, et de tromper les autres. Pardon, Monsieur *Ferre-la-Mule;* mes expressions sont un peu fortes; mais vous voudrez bien passer quelque chose en faveur de mon sexe. Là; dites-moi; connoissez-vous l'Histoire?... Oui; j'ai été bercé avec; ma mere parloit si souvent d'histoires de revenans, que j'en sçais sans nombre... Ce n'est pas ces histoires-là qui donnent des connoissances en Tableaux, Monsieur *Ferre-la-Mule*... Quelles histoires donc? est-ce celles du petit Poucet, de Barbe-bleue, Cendrillon, Michel-Morin? on me les a tant de fois répétées, que je les sçais par cœur... Ce n'est point du tout cela: je voudrois seulement sçavoir si vous connoissez quelque chose d'analogue à votre état: par exemple, quelle différence faites-vous entre Argus fils d'Aristor, et Argus fils de Polybe, et un autre Argus fils de Jupiter et de Niobé? quel étoit Minos, fils de Jupiter et d'Europe suivant la Fable?... Allons, Madame, vous vous moquez de moi; vous me parlez de gens qui n'ont jamais été Peintres. Connoissez-vous, Madame, vous qui voulez parler des Peintres, les figures de Bamboche, les Gueux de Calo, les Yvrognes d'Ostade, les Fumeurs de Téniers, etc.? Je parie que vous n'y connoissez rien, vous avec toute votre rhétorique, et vos noms de gens qui n'ont jamais été au monde... Je vois bien, Monsieur *Ferre-la-Mule*, que vous avez la science par infusion: mais encore un petit moment, je vous prie; vous êtes trop charmant pour me refuser: que dites-vous de la maison flottante où nous sommes, qui nous transporte d'une extrémité du Monde dans un autre? Comment distinguez-vous tous ces agrès utiles à la manœuvre de ce Vaisseau? comment voulez-vous décider si un Vaisseau est bien rendu, si vous ne les connoissez pas?... Il suffit, Madame, que je sçache, ou que l'on m'ait assuré qu'un Tableau est fait par un habile homme, pour en juger; voilà toute notre science: enfin, en nous réunissant plusieurs ensemble, nous avons le talent de persuader et de nous arranger on ne peut pas mieux... Vous faites donc votre commerce en aveugle?... Justement; c'est avec cette réputation que l'on croit nous tromper, et c'est nous qui attrapons les autres, et de la bonne manière... Bon! n'est-ce pas là un de nos gens, Pere Aumônier? n'est-ce pas là un homme cher à l'État? dit en particulier Madame de Saint-Firmin. Bon-soir, M. *Ferre-la-Mule*: en vérité, vous êtes tout-à-fait amusant: bon-soir.

Madame de Saint-Firmin rentra chez elle, et je restai avec Seigneur *Ferre-la Mule* et le Pere Aumônier, qui lui dit qu'il avoit manqué à Madame de

Saint-Firmin; que s'il avoit été un peu lettré, il auroit sçû que pour connoître certains Tableaux, il falloit sçavoir l'Histoire; que cela consistoit en l'Histoire Sainte, en celle de la Fable, de Rome, de France et autres; que les unes, comme les autres, avoient servi de sujets aux grands Peintres; et que pour juger de leurs Tableaux, il falloit au moins sçavoir quelque chose des Histoires qu'ils avoient rendues. Tout cela ne fait rien, dit-il; nous sommes sensés connoisseurs, cela suffit.

La nuit se passa au mieux; le lendemain les vents changerent; les courants nous emporterent en dérive; mais cela ne dura pas. Sur les quatre heures après midi, nous fûmes pris d'un si grand calme, que notre Vaisseau ne gouvernoit plus : ce calme continua le reste du jour et partie de la nuit; et après, nous eûmes vent-arrière, qui dura six jours consécutifs; ce qui ne contribua pas peu à l'avancement de notre traversée; mais nous souffrîmes beaucoup par le roulis. Madame de Saint-Firmin fut presque toujours incommodée du mal de mer : le pauvre *Ferre-la-Mule* vômissoit continuellement; pour moi, je supportai ce roulis assez passablement. Dans un moment, où nous nous réjouissions de ce que les vents nous étoient favorables, nous apperçûmes une grosse nuée arrière de nous : le vent augmenta; nous fûmes pris d'un gros tourbillon; l'on fut obligé de serrer les voiles : les vents devinrent contraires; l'on fit tenir au plus près pendant deux jours : nous avions alors passé la ligne. Ces deux jours passés, le vent changea tout-d'un-coup; nous eûmes vent au large; l'on fit mettre dehors toutes les voiles, et cela pendant huit jours de suite.

Nous étions ravis de notre avancement; mais à certains parages nous trouvâmes des brouillards qui nous paroissoient épaissir tous les jours. Nous apperçûmes différens oiseaux; l'Equipage jugea de-là que nous approchions du banc de Terre-neuve. Les brouillards augmenterent si fort, enfin, que l'on ne voyoit pas un homme, du mât d'artimon, à celui de misaine. Nous passâmes quelques jours dans cet état ennuyeux : le Capitaine fit monter sur le pont un plomb de sonde, il le fit jetter, et il fut surpris de se trouver déjà avancé sur le grand banc.

Comme nous nous faisions une fête de manger de la Morue fraîche, l'on serra toutes les voiles, l'on fit tenir le cap au vent, l'on prit des lignes amorcées avec du lard, et dans un instant le pont se trouva couvert de morues : l'on ouvrit les premieres prises; elles étoient pleines de différents petits poissons, dont on se servit pour amorcer des lignes. Dans ces parages, il y a une infinité d'oiseaux, que l'on nomme des Cacaoins; ces oiseaux suivent les vaisseaux, ils volent continuellement au travers des cordages : quand on attache à des fils, des épingles recourbées avec des amorces, ils viennent pour les attraper, et ils restent accrochés.

M. *Ferre-la-Mule* s'avisa de monter sur la grande hune dans un moment

où le brouillard étoit moins épais, pour tendre des fils amorcés, afin d'attraper des Cacaoins. Nous découvrîmes, à la portée du canon, un Vaisseau, qui nous parut assez considérable. Le Capitaine ordonna d'arborer dans l'instant le pavillon; dès qu'il apperçut le pavillon François, il arbora aussi pavillon François. Le Capitaine qui étoit homme d'esprit et prévoyant, ordonna de mettre toutes les voiles dehors et de porter au vent à lui; il désiroit s'assurer de ce qu'il pouvoit être, attendu qu'il avoit été informé qu'il rôdoit des Ecumeurs de Mer sur le grand Océan : comme il prenoit son porte-voix pour lui parler, il nous lâcha une bordée de canon qui coupa les hauts-bancs de notre grand mât à tribord et à babord. Nous avions vingt-six canons sur leurs affuts, l'embouchure aux sabords; la manœuvre fut si bien ordonnée que l'on servit notre aggresseur de nos vingt-six coups de canons, et si bien apointés, qu'il fut coulé à fond. Je ne fus sensible qu'à deux femmes que nous vîmes engloutir dans les ondes en se tenant par la main; c'étoit assurément un bien triste spectacle. Nous étions ainsi sur la défensive, parce que nous avions appris avant de partir de la Colonie que l'on parloit de guerre en France; mais c'étoit un faux bruit : ainsi, il y a lieu de croire que ce Vaisseau était un Corsaire, qui avoit envie de nous piller.

M. *Ferre-la-Mule*, à qui l'on ne pensoit plus, étoit resté étendu sur la hune, en se tenant à un des cordages.

Il avoit reçu un éclat de poulie qui lui avoit emporté une oreille, et si fort endommagé la tête, qu'il inondoit le pont de son sang : comme les hauts-bancs étoient coupés, il étoit impossible de le secourir, et l'on craignoit fort pour ses jours. Apparemment que sa conscience lui faisoit de vives reproches; car il vouloit se confesser : *il crioit toujours : Pere Aumônier, confessez-moi, je me meurs; Pere Aumônier, ayez pitié de mon ame.* Hé! mais, mon enfant, lui répondoit d'en bas l'Aumônier, je ne puis vous approcher. Je veux me confesser, disoit-il; je n'ai pas eu de honte de commettre mes crimes, entendez-moi, je vous prie, je veux faire publiquement ma confession. Je ne puis vous refuser, dit le Pere Aumônier.

Comme il alloit commencer sa confession, je me rapellai que j'avois dans une malle de l'agaric de Cayenne; j'en garnis une coëffe à bonnet, je fis monter un Matelot sur la hune de misaine, qui la lui jetta; il eut encore assez de force pour la mettre sur sa tête fracassée, et le sang commença à s'arrêter : néanmoins, il recommença à crier : *Pere Aumônier, ayez pitié de mon ame, confessez-moi...* Hé-bien! soit, mon cher frere... *Aidez-moi, mon Pere...* Y a-t-il long-tems que vous n'avez été à confesse? Plus de vingt-cinq ans, répondit ce pauvre *Ferre-la-Mule...* Quelles ont été vos occupations depuis ce tems?... Premierement, je fus Domestique, autrement dit Maître-Jacques d'un ancien Officier qui avoit une confiance aveugle en moi; j'achetois tout ce qui lui étoit nécessaire, et je volois toujours un huitième,

au moins, sur chaque objet : je fus ainsi à son service pendant huit ans, et il mourut; il fit un testament où il m'assura 400 liv. de rente viagère, qui me sont bien réguliérement payées... Ensuite quel métier fites-vous?... Je me mis Brocanteur de Tableaux. *Ha! mon Pere, que j'ai à me reprocher! que de forfaits! que de friponneries!*... Allons, courage, mon cher frere... Je m'étois associé avec trois autres; et tous quatre, nous avons fait plus que les plus grands voleurs; excepté que nous n'avons tué personne... Encore, qu'avez-vous fait?

Mon Pere, nous allions aux ventes, où il se trouvoit ordinairement deux autres sociétés comme la nôtre : nous ne poussions les uns sur les autres que pour la forme; les Tableaux nous étoient adjugés presque pour rien, et nous partagions ensemble le bénéfice, par une méthode que nous appellons révision; c'est ainsi que nous devenions comme les héritiers de ces sortes d'effets... Après, mon cher ami....

Quand un Amateur avoit un bon Tableau dans son cabinet, nous mettions tout en usage pour l'en dégoûter, afin de nous l'approprier.

Nous simulions des ventes publiques; nous y mettions de mauvais Tableaux, que nous poussions et enchérissions les uns sur les autres à des sommes exorbitantes, pour faire courir le bruit qu'il y avoit eu à telle vente plusieurs Tableaux de conséquence, puisqu'ils avoient monté jusqu'à six, huit, dix, douze, quinze mille livres, plus ou moins, chacun; tandis qu'ils n'en valoient pas réellement la trentiéme partie. Les Amateurs donnoient si aveuglément dans le piége, que nous leur donnions envie de les avoir; ils nous donnoient encore un bénéfice en sus pour en acquérir la possession : de plus, nous leur tirions leurs bons Tableaux, par sur le marché, en leur disant, qu'ils n'étoient pas de mode, qu'ils n'étoient pas agréables, etc...

Courage, mon frere... *Ha! mon Pere!*.... Courage, courage, mon très-cher enfant.....

Si je remarquois qu'une personne eût envie d'un de mes Tableaux, je lui faisois fort cher; il offroit un prix raisonnable : je refusois de lui accorder : j'en faisois part à un de mes adjoints, qui prétextoit d'aller chez l'Amateur lui offrir quelque Tableau : cet Amateur ne manquoit pas de lui dire : J'ai manqué d'acheter un tel Tableau, chez un tel. Comment! Monsieur, lui disoit mon associé, c'étoit une fort bonne acquisition : je connois cet excellent Tableau; je suis surpris que vous n'en ayez pas fait affaire; car je sçais un Marchand qui en a offert plus que vous, et il ne l'a pas eu : c'est une belle chose, en vérité. Je déplaçois mon Tableau, je le mettois chez un autre de mes confreres, et lorsque mon Amateur revenoit pour le prendre au prix que je lui avois laissé, je lui disois : Il est vendu. Et à qui? disoit-il... A quoi sert de vous le dire, puisque je l'ai vendu?.. Mais si c'est à un Marchand, il pourra me le recéder. Je lui déclarois le nom du Marchand, et cet Amateur, de bonne

foi, alloit trouver mon associé, il lui faisoit des offres. *Ha! mon Pere!*,. Courage, mon cher frere; courage, mon cher ami, courage... Hé-bien! mon Pere, il lui offroit de lui rendre son argent, même deux cens livres, trois cens livres, quatre cens livres en sus, plus ou moins, suivant la valeur de l'objet, ou de ce qu'il disoit l'avoir acheté. Le marché manquoit; mais cet Amateur passionné de le posséder, revenoit un jour ou deux après; il ne le retrouvoit plus; on avoit encore transféré ce Tableau désiré chez un autre de mes associés, et l'on disoit: Je l'ai vendu à un tel. Plus cet Amateur croyoit son objet envié, plus il y attachoit de mérite, et plus il désiroit l'avoir; il se transportoit chez ce dernier, et enfin il en acquéroit la possession, en le payant vingt à trente fois plus que sa valeur...

Après, mon frere, courage; vous trouvez-vous point plus mal? L'on travaille à rétablir les hauts-bancs, et l'on va bientôt vous descendre pour vous mettre dans votre hamac. Allons, mon cher ami, continuez... Mon Pere, si je voyois quelques Amateurs aux ventes, excepté à celles que nous faisions pour les surprendre, je me réunissois avec mes adhérents pour leur faire de mauvaises plaisanteries, afin de les dégoûter d'y venir; et cela pour nous approprier, en quelque façon, des objets de curiosité qui se trouvoient au suppôt de toutes les successions....

Tranquillisez-vous, mon frere; voilà que l'on remet les hauts-bancs, l'on va bientôt vous descendre, et vous acheverez, tranquillement, votre confession dans votre hamac...

Mais, mon Pere, je me sens mourir... Hé-bien, mon cher frere, continuez... Si quelque Amateur me demandoit mon avis, avant d'acheter un Tableau de quelque Marchand qui n'étoit pas de ma société, je disois toujours qu'il ne valoit rien, si le propriétaire ne me promettoit de me donner, au moins, un quart du prix que je l'estimerois; et après la convention faite, nous volions, lui et moi, cet Amateur à discrétion. Ha! mon Pere! que je suis malade! Hélas! qu'est devenu ma pauvre oreille? Ne pensez pas à votre oreille, lui dit le Confesseur, pensez à votre conscience, mon très-cher ami: allons, continuez.

Mon Pere, quand on exposoit en vente quelques Tableaux que nous croyions de prix, nous nous mettions deux ensemble, du côté où nous voyions des Amateurs qui étoient dans le cas d'y mettre enchere, et nous ne cessions de répéter: C'est dommage que c'est une copie: ah! s'il étoit original! Quelquefois, nous disions tout simplement: C'est une croûte, c'est-là une bien mauvaise chose. Alors ils se trouvoient adjugés à mes associés presque pour rien. Je vais tomber, mon Pere, je perds le reste de mes forces.

Courage, mon cher ami, courage, mon cher frere, courage; dans un instant les hauts-bancs vont être remis: allons, continuez, s'il est possible. Mon Pere, mon Pere, ah! ah! mon Pere! voilà le diable qui veut m'em-

porter... Point du tout, mon enfant, c'est un redoublement de fiévre qui vous fait appercevoir quelque fantôme; recommandez-vous à Dieu... Ah! mon Pere! il est parti... Allons, mon cher frere, remettez-vous; pouvez-vous continuer? courage...

Quand j'avois un Tableau, dont je ne pouvois me défaire, je le cachois pendant quelque tems, je le salissois; je le mettois chez quelque pauvre personne de ma connaissance, et j'allois dire à un Amateur, que je sçavois un bon Tableau sous crasse à vendre chez une personne qui n'en connoissoit pas le mérite; mais, que, faute d'argent, j'avois été forcé de manquer cette bonne occasion; que ne pouvant l'acheter, j'étois venu l'avertir, en lui disant, que je serois plus charmé qu'il l'eusse qu'un autre : je ne manquois pas de le priser une somme extraordinaire; et cet honnête homme, trop crédule, alloit bien vîte l'acheter; il le payoit à mon homme de confiance, à qui je donnois quelque peu d'argent pour son acte de complaisance. Ah! mon Pere! et mes Cacaoins, mes Cacaoins, mes Cacaoins! Le Major dit : Pere Aumônier, le transport s'empare du pauvre *Ferre-la-Mule*, il pense aux oiseaux qui l'ont fait monter où il est : s'il quitte sa poignée, il va tomber et s'achever de tuer. Le Pere Aumônier lui donna l'absolution, *in extremis*. Cependant, il reprit ses sens, il recommença à crier : Mon Pere, faut-il mourir?... Mon cher ami, quoique vous soyez fort en danger, Dieu est tout-puissant : mais avez-vous encore quelque chose à dire. Hélas! oui, mon Pere!.. Hé-bien! voulez-vous continuer? Comment vous sentez-vous?... Très-mal... Allons, mon cher enfant, mon cher ami, courage...

Mon Pere, un jour qu'il me falloit absolument de l'argent, je passai devant la porte d'un riche Tapissier; je le priai de me garder un Tableau que j'avois sous mon bras, pendant le tems que j'irois à une vente. Je dis à un de mes associés la place où il étoit, de faire semblant de marchander une table qui étoit auprès, et de demander à acheter ce Tableau; de dire que si on vouloit le donner pour 2400 liv. qu'il alloit les donner. Il y fut, en effet, il demanda à l'acheter. Le Tapissier dit qu'il n'étoit point à lui; qu'il étoit à quelqu'un qui venoit de le déposer là. Mon associé lui dit, que s'il lui faisoit avoir pour cent louis, qu'il y auroit quatre louis d'or, en sus, pour lui.

Ce Tapissier, à mon retour, comptant faire une bonne affaire, me demanda si je voulois lui vendre ce Tableau pour cinquante louis, qu'on l'avoit chargé de me les offrir. Je lui répondis que je ne voulois pas me défaire d'une pièce aussi précieuse, que j'en avois refusé plusieurs fois 1800 liv. et que je n'avois pas voulû le vendre. Il me pria de lui donner la préférence; je la lui accordai; il me compta 1800 liv., fondant, sans doute, sur les 2496 liv. que mon associé avoit promis de lui donner; de manière qu'à l'aide de mon adjoint, j'attrapai 1800 liv. à mon riche Tapissier, pour un Tableau qui pouvoit valoir 48 liv. Hélas! mon Pere, puis-je espérer que Dieu me fasse

grace? Oui, mon cher ami, Dieu est un bon Pere, il est tout miséricordieux; il pardonne tout quand on est véritablement fâché de l'avoir offensé : mais, mon cher ami, vous sentez-vous encore de la force?.. Bien peu, mon Pere,.. Avez-vous encore quelque chose à dire?.. Hélas! oui : que trop... Voyons, courage; vous voyez déjà, que Dieu vous regarde en pitié, puisqu'il vous fait la grace de pouvoir confesser vos crimes... Oui, mon Pere, cela est vrai... Hébien, allons, courage, mon frere... Mon Pere, il n'y a point eu de ruse à mon épreuve, jusqu'à avoir été chez un Amateur, d'un air simple, avec des pleureuses, et comme un homme qui faisoit le doucereux, dire que mon Pere m'avoit laissé orphelin, avec un certain nombre de Tableaux; que je lui avois entendu dire plusieurs fois qu'ils feroient ma fortune après lui : cet Amateur, de bonne foi, me les payoit comme des choses très-précieuses, tandis qu'elles n'avoient presque aucune valeur.

Après, mon frere... Quand je voyois un Amateur riche, et qui n'avoit point d'argent, je lui offrois crédit, mais à des conditions les plus usuraires; et pour lui faire encore mieux la loi, je lui prêtois de l'argent dans son besoin; de sorte que par succession de tems, je faisois avec lui affaire sur affaire; bagues, montres, boîtes d'or, bijoux de toutes espéces, chevaux, voitures, maisons de Ville et de Campagne, jardins, etc. je m'accommodois de tout, et je finissois par le ruiner.

Les hauts-bancs placés, le Major monta dans la hune, il lui toucha le pouls, et il dit qu'il n'étoit point encore mourant. L'on descendit le malheureux *Ferre-la-Mule*, et on le mit dans son hamac, où il acheva sa confession secrettement, suivant l'usage. Dieu sçait ce qu'il avoit à dire!

Pendant que l'on s'occupoit de *Ferre-la-Mule*, notre Vaisseau faisoit toujours voile vers les côtes de France : un bon vent au large nous fut favorable jusqu'à la découverte de la terre. Là nous apperçûmes toutes les apparences d'une tempête assurée; nous voyions sauter et plonger les Marsoins, les Galputes suivoient nôtre Vaisseau, les flots étoient noirs : plusieurs Officiers et anciens Matelots dirent au Capitaine, qu'il y avoit beaucoup de danger d'entrer dans la Manche; que si malheureusement, les vents venoient au Nord-Est, ou à l'Est Nord-Est, que nous nous perdrions sur les côtes de Bretagne.

Le Capitaine persista, et nous entrâmes dans la Manche, où nous n'éprouvâmes que trop ce que ceux qui étoient d'avis de virer de bord et chasser devant le vent, avoient prévû.

Nous fûmes pris d'une tempête terrible : nous serrâmes toutes nos voiles, nous tînmes le cap au vent autant qu'il nous fut possible : nos Matelots avoient l'eau jusqu'aux genoux, pour faire la manœuvre, nous recevions des coups de Mer horribles. Nous fûmes obligés de mettre des contre-boutes contre les croisées de la grande chambre, pour soutenir contre ces coups de Mer;

cinq haches furent montées sur le pont, pour couper les mâts. Nous restâmes dans cette situation pendant trente-six heures; nous étions entraînés par les courants, sur la côte de Bretagne, où la destruction de nos corps et biens nous paroissoit d'autant plus inévitable, qu'il nous étoit impossible de doubler un endroit, que l'on nomme Basse-froide. Enfin dans cette derniere extrémité, l'on décida de faire un vœu à Notre-Dame de Douceur (c'est une Chapelle vouée à la Sainte Vierge; elle est située vis-à-vis le Château de Saint-Malo); il fut donc arrêté tout d'une voix, que si Dieu nous faisoit miséricorde, et si nous arrivions à Saint-Malo, nous irions tous nuds pieds et en linge, entendre la Messe à cette Chapelle.

Notre Aumônier entonna le *Salve Regina*, l'on chanta les Litanies de la Vierge, et après toutes les Prieres et Oraisons en pareil cas, la Mer se calma; les vents vinrent à l'Ouest; nous mîmes nos voiles dehors et nous fûmes mouiller sous le Cap-Fréel. Nous serions venus mouiller devant Saint-Malo; mais la rade est si dangereuse, que notre équipage ne voulut pas s'y risquer de nuit.

Le lendemain nous levâmes l'ancre et nous nous présentâmes, entre la Couchée et Cezembre, où sont deux forts qui servent à la sureté de la Ville en tems de guerre. Nous tirâmes deux coups de canon, pour saluer la Ville, et pour demander un Pilote de la côte, afin de nous faire entrer en sureté dans la rade, où nous mouillâmes sur les deux heures après midi.

Le lendemain, nous exécutâmes tous notre vœu, excepté *M. Ferre-la-Mule*, qui étoit resté à bord encore assez malade, mais hors de danger. Toute la Ville vint nous voir; nous avions les pieds nuds, et nous étions en chemises, avec chacun un cierge à la main. Je plaignois surtout Madame de S. Firmin, qui étoit obligée de marcher sur un pavé pointu, tel que celui de Saint-Malo; elle qui avoit de petits pieds, très-blancs, et bien délicats.

La Messe finie, chacun retourna s'habiller à bord, et faire débarquer ses équipages, afin d'aller aussi chacun à sa destination, excepté *Ferre-la-Mule*, que nous laissâmes, et dont je n'ai jamais entendu parler depuis : mais je n'ai garde d'oublier sa confession; elle me servira de leçon, ainsi qu'à mes amis, à qui je compte en faire part, pour éviter d'avoir jamais affaire à de semblables personnages, si malheureusement il en existoit encore, au détriment de la société, de la bonne foi, et du commerce.

Le sel attique n'est pas précisément ce qui domine dans notre pamphlet; mais ce mince opuscule a pour mérite, d'abord, son insigne rareté, ce qui est déjà une circonstance atténuante de sa réimpression. Il appartient ensuite à l'histoire de la curiosité, et pourra nous servir de point de départ pour nous occuper une autre fois des modernes *truqueurs*.

Quel est l'auteur de ce pamphlet? c'est ce qui est plus difficile à dire. Il ne nous semble pas fait par quelqu'un du métier. Contre qui fut-il dirigé? voilà ce qu'il était intéressant de rechercher. Il a toutes les allures d'une satire personnelle; il n'aurait pas été juste de laisser peser la responsabilité des *bons tours* de Monsieur *Ferre-la-Mule* sur la mémoire d'honnêtes marchands du temps, Remy, Boileau, Joullain ou Lebrun, par exemple, dont on connaît les nombreux Catalogues.

Nous avons donc cherché quel pouvait être ce *Ferre-la-Mule*, et nous l'avons trouvé dans la *Chronique scandaleuse* du XVIIIe siècle, écrite par Imbert, un ex-bénédictin qui avait laissé là avec le froc les études sérieuses pour écrire l'histoire des *demoiselles du monde* de son temps; c'est lui qui s'est chargé de lever le masque qui cachait le coupable.

Voici l'anecdote d'Imbert : il est facile de voir qu'elle n'est que l'amplification, la mise en œuvre d'un des derniers péchés de la confession de *Ferre-la-Mule*. — Le *Sérénissime* amateur n'est autre que le prince de Conti, il passait pour avoir en peinture des connaissances tout à fait *princières*.

« La *curiosité* (c'est sous ce nom que l'on désigne la classe des amateurs et des marchands des productions *curieuses* de la nature et de l'art) a perdu, il y a quelque temps, un des plus célèbres *brocanteurs* qu'elle ait eu au nombre de ses membres : or tous se mêlent de *brocantage ;* il n'est guère d'*hommes a collection* qui ne vende et ne *troque* soit par inconstance dans ses goûts, soit pour multiplier ses jouissances, soit par amour du gain, soit pour se dédommager sur quelque dupe plus novice, du déplaisir de l'avoir été soi-même; mais je ne veux parler que du feu marchand de Tableaux *Le Doux*. Malgré une réputation de finesse bien méritée, qui depuis longtemps écartoit de lui les amateurs, il a laissé une fortune considérable. Se voyant délaissé il n'est point de ruses que son imagination fertile ne lui ait suggerées pour convertir en rouleaux de louis les *croutes a lazzi* (c'est le mot) qu'il achetoit au plus vil prix dans les ventes obscures. On racônte entre autres de lui ce trait plaisant :

« Le Prince D*** avoit la manie des tableaux et, suivant l'usage, se croyoit un très-habile connaisseur. Toute la *curiosité* étoit bien venue chez lui a de certaines heures, et lui faisoit assiduement sa cour : *Le Doux* seul étoit consigné a la porte; son nom seul étoit un objet de terreur pour S. A. a qui on répétoit chaque jour qu'elle ne pourroit éviter de tomber dans les filets de *Le Doux* s'il obtenoit le moindre accès près d'elle. *Le Doux* jura que cette proie ne lui échapperoit pas; voici comment il s'y prit. Un matin, vetu dans le plus grand deuil, il se presente sous un nom supposé a l'hotel du Prince D***. Il est introduit et se jette a ses pieds en versant des larmes abondantes. — *Monseigneur, j'étois né avec de la fortune et je suis réduit à*

la misère la plus profonde si V. A. ne daigne me prendre en pitié.—Qu'est-ce donc ; que puis-je faire ? — Monseigneur, je viens de perdre mon père; c'étoit bien le plus honnête des hommes, mais il avoit la manie des tableaux : *il me laisse des chefs-d'œuvre, dit-on, mais il y a mis toute sa fortune.... Je ne m'y connois pas ; avec cette riche collection, il ne me reste point de ressources pour vivre.—Mais il faut les vendre. — Et à qui, Monseigneur? on dit que ces brocanteurs sont autant de fripons et de scelerats qui ne me donneront pas la centième partie de ce que toutes ces belles choses ont coûté : il y a un nommé* Le Doux *qui me pourchasse ; c'est, dit-on, le seul qui ait de l'argent; il m'offre si peu! — Oh! meffiez vous de ce* Le Doux, *c'est un drôle qui veut avoir votre succession pour rien ; écoutez, je veux voir moi-même vos tableaux, vous m'interessez. — Ah ! monseigneur, vous ne voudrez pas abuser de mon ignorance : vous êtes trop grand pour ne pas prendre a une juste valeur ces effets qui forment tout ce que je possède... Je venois precisément supplier V. A..... — Mes chevaux ! nous allons ensemble voir ces tableaux.*

« C'était précisément ce que voulait mon *Le Doux.* Il avoit loué un appartement dans un quartier éloigné, et y avoit exposé avec art ses *croutes a lazzi* renfermées dans de belles bordures. Le Prince arrive avec le brocanteur. La douleur de celui-ci semble se reveiller a la vue des folies de son père qui a converti une fortune considérable en effets si inutiles. Du coin de l'œil il observoit le Prince; il lit dans ses regards satisfaits le succès de son stratagême. — *Eh bien, monseigneur? — Combien voulez-vous avoir de cette collection? —Oh! monseigneur, je m'en rapporte a V. A., a ses lumières, a sa justice. — Combien* Le Doux *vous en a-t-il offert? — Cet arabe, ce juif, ce fripon vouloit avoir tout cela pour* 40,000 *livres, et mon père y a mis plus de* 100,000 *écus. — Votre père s'est laissé tromper : si vous voulez* 3,000 *louis de la totalité, c'est une affaire faite.* Voilà *Le Doux* qui sanglotte, qui se roule par terre, et qui bientôt fait décrocher les tableaux; on les porte à l'hôtel, il touche la somme et disparoit.

« Les amateurs arrivent chez le Prince ; il leur fait voir son acquisition. — *Eh, voila les tableaux de Le Doux ! tout cela vaut a peine le prix des bordures.* Le Prince D*** jette d'abord feu et flamme, il veut plaider; il se rappelle qu'il a lui-même fixé la somme qu'il a si mal employée; il voit s'évanouir sa réputation de connoisseur; il finit par cacher les croutes a tous les yeux, recommandant le secret a ceux a qui il s'étoit trop pressé d'apprendre qu'il avoit été dupe. »

L'adresse de Le Doux se trouve dans l'Almanach historique de l'année 1776, publié par l'abbé Le Brun; elle est ainsi conçue :

Le Doux, marchand de Tableaux, rue Saint-Antoine, près de messieurs de Sainte-Geneviève (les maisons ne portaient pas encore de n^{os}).

HISTOIRE

DE LA

PORCELAINE FRANÇAISE

(MARQUES ET MONOGRAMMES).

La porcelaine française occupe la place d'honneur parmi les productions du même genre fabriquées en Europe. Elle n'est pas seulement la plus belle, elle est encore la première en date après les tentatives éphémères faites en Italie vers la fin du XVI[e] siècle. Féconde au moment même où elle faisait fausse route, l'industrie française inventa la porcelaine artificielle dite *de pâte tendre*, plus belle que la vraie, en cherchant, sans la rencontrer d'abord, la manière de fabriquer la porcelaine naturelle semblable à celle des Chinois. Et l'incomparable perfection avec laquelle nous avons su pétrir et décorer cette pâte merveilleuse et tout à fait française, a placé depuis longtemps déjà au rang des joyaux les plus précieux les élégants chefs-d'œuvre sortis de nos manufactures.

Plus tard, la découverte sur le sol français des matières premières, le kaolin et le feldspath, qui constituent la porcelaine naturelle, est devenue pour nous un nouveau titre de gloire. D'autres avaient été favorisés avant nous par le hasard; mais, prudence vulgaire, ils avaient caché leur découverte et comme enfoui leur capital. Nous sommes arrivés, nous, par la voie scientifique, par l'analyse en pleine Académie des sciences, aidés par la fortune sans doute, mais dans la juste proportion de ce qu'elle accorde de faveurs à ceux qui cherchent, après de belles et longues discussions. Sans y mettre ni mystères ni prohibitions, aussitôt que les gîtes de kaolin eurent été signalés par les géologues, ils furent accessibles à tout le monde, et on vendit la terre à porcelaine à qui voulut l'acheter, nationaux ou étrangers. De nombreuses manufactures ne tardèrent pas à s'élever de toute part, et l'industrie française, le commerce et la fortune publique ont gagné à cette libéralité : la première, une supériorité pratique qui lui assure encore aujourd'hui le premier rang; le commerce et la fortune publique, de nouvelles sources de richesses.

Un des charmes de nos curiosités, c'est qu'elles touchent à tout, et que les plus futiles en apparence nous ramènent sans efforts à d'intéressantes questions d'art, d'histoire et même d'économie politique.

L'histoire de la porcelaine française se divise donc naturellement en deux périodes, qui peuvent tirer leur nom des productions mêmes qu'elles représentent, c'est-à-dire, pour parler sans périphrase, la période de la porcelaine *tendre*, la première en date, qui embrasse tous les essais et toutes les tentatives des officines établies avant la fondation royale de Sèvres, et la période de la porcelaine *dure*, qui comprend les discussions et les controverses qui présidèrent à la découverte des gîtes de kaolin français, l'établissement des manufactures de porcelaine naturelle et l'émancipation de cette grande industrie. Mais le tableau serait incomplet si on ne plaçait, entre l'étude de ces deux phases principales, l'histoire de la manufacture de Sèvres, qui personnifie et résume si brillamment, au double point de vue de l'art et de la matière, ces deux aspects du rôle de la céramique française au XVIIIe siècle.

En réunissant aujourd'hui pour la plus grande commodité des amateurs les marques et monogrammes qui servent à distinguer entre elles les productions des manufactures françaises, nous ne ferons que toucher à la période des essais, aux premiers pas de l'art, nous réservant de revenir plus tard sur les autres.

Savary des Bruslons, qui nous a laissé dans son *Dictionnaire universel du commerce* un véritable trésor de détails positifs et de recherches spéciales sur l'état du commerce et de l'industrie en France, au commencement du XVIIIe siècle, est le premier écrivain qui se soit occupé de nos porcelaines.

« Il y a quinze ou vingt ans, dit-il (1), on a commencé en France à tenter d'imiter la porcelaine de la Chine ; des premières épreuves qui furent faites à Rouen réussirent assez bien, et l'on a depuis si heureusement perfectionné ces essais dans les manufactures de Passy et de Saint-Cloud, qu'il ne manque presque plus aux porcelaines françaises, pour égaler celles de la Chine, que d'être apportées de 5 à 6,000 lieues loin, et de passer pour étrangères dans l'esprit d'une nation accoutumée à ne faire cas que de ce qu'elle ne possède pas et à mépriser tout ce qu'elle trouve au milieu d'elle.

« En effet, pour la finesse du grain de la matière, pour la beauté de la forme des vases, pour l'exactitude du dessin et l'éclat des couleurs, surtout du bleu, il faut avouer que les porcelaines de Kuang-si ne sont pas plus parfaites que celles de France ; une seule chose manque à ces dernières, c'est l'œil du blanc qui est encore un peu louche, ou quelquefois trop mat, et qui, poussé à la perfection dont les ouvriers ne doivent pas désespérer après leurs premiers suc-

(1) Savary des Bruslons, mort en 1716, après une très-longue maladie, paraît avoir cessé d'écrire vers 1712; mais la rédaction de ce vaste répertoire avait été commencée longtemps auparavant. Ce qui est certain, c'est que Savary écrivit son article sur la porcelaine de Chine avant la publication des lettres du P. d'Entrecolles, sur des mémoires qui lui avaient été envoyés par un autre jésuite, le P. le Comte. Le *Dictionnaire universel du Commerce*, continué par le frère de Savary des Bruslons, ne parut qu'en 1723.

cès, ne laissera plus guère apercevoir de différence entre les porcelaines françaises et les étrangères. »

Nous sommes donc placé tout d'abord en présence de trois manufactures : Rouen, Passy et Saint-Cloud. Mais auparavant nous devons indiquer pour mémoire, à cause de l'importance qu'on a voulu lui donner, le privilége accordé en 1664 à Claude Révérend, *marchand grossier et bourgeois de Paris*, pour la fabrication de la porcelaine imitant celle des Indes *à la façon* des Hollandais. Nous disons pour mémoire, et à cause du mot *porcelaine* qui s'y trouve placé, car il est évident qu'il ne s'agit ici que d'une imitation des belles faïences de Delft, qui étaient alors l'objet d'un grand trafic, et qui par la beauté de leur émail jouaient à merveille la porcelaine orientale.

Un savant français, M. André Pottier, conservateur du musée de Rouen, qui a le rare privilége de ne laisser à ceux qui viennent après lui que bien peu de chose à ajouter aux sujets qu'il traite, a mis en lumière, le premier, un privilége de l'année 1673, qui fixe la date de l'établissement de la manufacture de Rouen. Nous en reproduirons le préambule.

« LOUIS, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes verront, salut.

« Nostre bien-aimé Louis Poterat nous a très-humblement fait remontrer que, par des voyages dans les pays étrangers et par des applications continuelles, il a trouvé le secret de faire la véritable porcelaine de la Chine et celui de la fayence de Hollande; mais luy estant impossible faire travailler à la dite porcelaine que conjointement avec la fayence d'Hollande, parce que la porcelaine ne peut cuire qu'elle n'en soit complétement couverte pour ne pas recevoir la violence du feu qui doit être modéré pour sa coction, il luy est nécessaire d'avoir notre permission de travailler et de faire travailler à l'une et à l'autre; et, à cet effet, de faire construire de grands fourneaux, moulins et ateliers en des lieux propres pour tels ouvrages; et ceux qui lui paroissent plus commodes sont dans un des faubourgs de la ville de Rouen, apelé Saint-Séver, où l'on peut établir une manufacture des dits ouvrages, pour y faire toutes sortes de vaisselles, pots et vases de porcelaine semblable à celle de la Chine, et de fayence violette, peinte de blanc et de bleu, et d'autres couleurs à la forme de celle d'Hollande, pour le temps qu'il nous plaira, pendant lequel il pourra vendre et débiter les dites porcelaines et fayences susdites, sans y estre troublé; et, à cet effet, il nous a très-humblement fait supplier lui accorder lettres à ce nécessaires. A ces causes, etc... »

M. Pottier s'est inquiété avec raison des suites positives que pouvait avoir eues ce privilége, et de savoir si l'établissement de Rouen avait réellement produit de la porcelaine, car il en était souvent de ces priviléges d'autrefois, comme de nos brevets d'aujourd'hui, dont les promesses n'entrent pas toujours dans le domaine des faits accomplis; et il a joint au témoignage de Savary des

Bruslons, que nous venons de rapporter, celui du Livre Commode d'Abraham du Pradel, publié à Paris en 1691, sous le titre : Les Adresses de la ville de Paris, avec le Trésor des Almanachs, autre mine de renseignements curieux sur la fin du dix-septième siècle. Il y est dit, en termes qui lèvent tous les doutes, que : *Le sieur de Saint-Estienne, maître de la fayencerie de Rouen, a trouvé le secret de la fayence violette tachetée et de la porcelaine semblable à celle des Indes.* Et le sieur de Saint-Estienne de notre Almanach n'est autre, suivant le registre armorial manuscrit de la bibliothèque de Rouen : *Blazons ou armoiries des officiers et nobles de la ville de Rouen* (de 1653 à 1705), que Louis Poterat, escuyer, sieur de Saint-Estienne, portant : *D'azur au cheveron d'or, accompagné de trois étoiles d'or, deux en chef, une en pointe.* Haudiquier de Blancourt avait parlé de la porcelaine de Rouen vers le même temps dans son traité de l'*art de la verrerie.*

Lorsque M. André Pottier réclamait en 1847, pour Rouen et pour un de ses concitoyens, la priorité de la fabrication de la porcelaine, il ne paraissait pas connaître de spécimen des produits de cette manufacture. Nous n'avons vu que l'échantillon possédé par le musée céramique de Sèvres, un joli petit vase monté en argent, aux armes de Louise Asselin, femme d'un conseiller au parlement de Rouen, du nom de Heuste. Il est décoré en bleu d'un motif d'ornementation française de très-bon goût, sa couverte est sensiblement bleuâtre. Nous aurons souvent l'occasion de constater l'extrême rareté des productions de ces premières manufactures.

L'absence d'un certain nombre de ces porcelaines de Rouen ne nous permet pas de nous arrêter aux termes mêmes du privilége qui mériteraient d'être examinés. Il y est dit qu'il est impossible de « faire travailler ladite porcelaine que conjointement avec la faïence d'Hollande, parce que la porcelaine ne peut cuire qu'elle ne soit entièrement couverte, pour ne pas recevoir la violence du feu qui doit être modéré pour sa coction. » Ces raisons n'étaient sans doute qu'un artifice de Poterat pour obtenir le droit important de fabriquer la faïence à Rouen, en concurrence avec Nicolas Poirel, sieur de Grandval, qui en avait le monopole depuis l'année 1646. Le privilége obtenu, en 1702, par la veuve et les héritiers de Pierre Chicanneau, pour l'établissement d'une manufacture de porcelaine à Saint-Cloud, rappelle celui de 1673, mais tout en réservant au sieur de Saint-Étienne, Rouen et ses environs, il constate qu'à cette date, la fabrication de la porcelaine avait cessé à Rouen depuis un certain nombre d'années déjà.

Il paraîtrait, d'après un mémoire que nous citerons plus loin, qu'on fabriquait de la porcelaine à Chaillot, près Paris, en 1694. Ce ne pouvait être que dans la verrerie voisine de la manufacture de tapis de la Savonnerie, où on faisait des ouvrages de verre de la dernière délicatesse, dit un auteur du temps. Il n'est parvenu jusqu'à nous aucun échantillon que nous puissions attribuer à

cette officine, qui produisait peut-être encore en 1706. Dans la *Description de Paris*, par Germain Brice, imprimée cette même année, le passage qui concerne la verrerie de Chaillot est terminé par cette phrase : « On y fait des gobelets d'une nouvelle espèce de cristal qui résiste au feu. » La confusion des idées, en ce qui concerne la nature de la porcelaine, était telle alors, qu'il ne serait nullement étonnant que G. Brice se soit servi du mot cristal pour désigner les imitations faites à Chaillot.

Dans le *Livre commode* d'Abraham du Pradel, que nous citions plus haut, on trouve, placée au-dessous de la mention qui concerne le sieur de Saint-Estienne (Louis Poterat), l'indication suivante :

« M. Perrot, maître de la verrerie d'Orléans, a trouvé le secret de contrefaire l'agathe et la porcelaine avec le verre et les émaux. Il a pareillement trouvé le secret du rouge des anciens et celui de jeter le verre en moulle pour faire des bas-reliefs et autres ornements. Il a son bureau à Paris, quai de l'Orloge, à la Couronne d'or. »

Ce maître Perrot paraît avoir appliqué à des essais très-variés la grande expérience du feu qu'il avait acquise en travaillant le verre. Il avait soumis à l'Académie des sciences, en 1687, des travaux d'un autre genre ; voici ce qu'on lit à son sujet dans le compte rendu de ses séances :

« M. Perrot, maître de la Verrerie royale d'Orléans, fit voir à la Compagnie un ouvrage nouveau de son art, c'est de couler le cristal ou le verre en table, et de le rendre creux en manière de camayeux. On peut y représenter toutes sortes de figures et d'ornements, des armoiries, des inscriptions, etc. L'Académie crut devoir lui donner un certificat. »

Il est difficile de déterminer au juste ce qu'il y avait de porcelaine dans le fait du verrier d'Orléans ; on la désirait si vivement alors, qu'on la voyait partout.

Savary des Bruslons est, à notre connaissance, le seul écrivain qui ait parlé de la porcelaine de Passy; mais l'attention qu'il apportait à tout ce qui avait rapport aux manufactures et au commerce ne permet guère d'élever des doutes sur son existence. Il y revient d'une façon plus explicite encore dans l'article *Faïence* du même dictionnaire : « On ne met pas au rang des faïences de France ces faïences de nouvelle fabrique ou plutôt ces vraies porcelaines que les Français ont inventées depuis quelques années et dont il y a eu des manufactures *successivement établies* à Rouen, à Passy, près Paris, et *ensuite* à Saint-Cloud. »

Un petit vase du musée céramique de Sèvres, une salière portant pour marque une étoile à cinq pointes et les lettres A. P., est peut-être de Passy, et dans ce cas les productions de cette fabrique seraient fort semblables d'aspect à la porcelaine de Saint-Cloud. Peut-être même, comme semblent l'indiquer les mots que nous avons soulignés dans la phrase de Savary des Bruslons, l'officine des Chicanneau fut-elle établie à Passy d'abord, avant d'être définitivement installée à Saint-Cloud ?

C'est parmi les nombreuses imitations du *vieux blanc de Chine* que se trouvent confondus aujourd'hui la plupart des essais anonymes, c'est-à-dire sans marques, qui ont été faits à la fin du XVII[e] siècle et au commencement du siècle suivant. Le vieux blanc était alors très-recherché des amateurs. Sa pâte, d'un blanc de crème, son aspect vitreux pouvaient sembler d'une imitation plus facile, offrir un plus grand intérêt de curiosité, et nous avons trouvé des spécimens non équivoques de son imitation parmi les premières productions des fabriques établies en Allemagne, en France et en Italie.

Malgré tout ce que nous venons de dire, la manufacture de Saint-Cloud peut être considérée comme le berceau de l'industrie porcelainière en France et même en Europe. A ce titre, elle mériterait un historien. Elle est la première qui soit arrivée à une grande notoriété et, pendant quarante ans, nous trouvons partout l'éloge de ses produits : elle a même pu se vanter d'avoir eu le duc d'Orléans (le Régent) parmi ses collaborateurs pour la *perfection de ses ouvrages*. Voltaire l'a placée dans son *Siècle de Louis XIV*. « On a commencé à faire des porcelaines à Saint-Cloud, dit-il, avant qu'on en fît dans le reste de l'Europe. » C'est de ses ateliers que sont sortis les ouvriers qui ont perfectionné la pâte tendre à Chantilly d'abord et à Vincennes ensuite, et c'est dans ses fours que Guettard fit cuire, en 1765, le premier vase de porcelaine dure, façonné avec du kaolin français, présenté à l'Académie des sciences.

Parmi les témoignages contemporains qui concernent cette manufacture, il n'en est point de plus intéressant que celui du D[r] Martin Lister, savant anglais, qui vint en France en 1698, à la suite du duc de Portland, ambassadeur envoyé pour négocier le traité de paix de Ryswick. A cette occasion, le D[r] Lister passa six mois à Paris, employant ses loisirs à visiter les savants, les bibliothèques, les musées et les collections d'amateurs, et, de retour en Angleterre, il publia, la même année, un récit de son voyage sous le titre : ACCOUNT OF PARIS. Nous traduirons ici le chapitre de son livre relatif à Saint-Cloud.

« Je veux maintenant vous parler de ce que j'ai vu ici, et qui m'a semblé soit nouveau dans les arts, soit inconnu en Angleterre. J'ai été excessivement enchanté de la manufacture de poteries de Saint-Cloud ; en effet, il m'a été impossible de distinguer ses produits de la plus belle porcelaine de Chine que j'aie jamais vue.

« Quant aux peintures faites sur ces poteries, il était raisonnable de s'attendre à ce que les artistes chinois seraient, à cet égard, dépassés par les Français ; mais la glaçure des Français n'est inférieure ni en blancheur, ni en douceur (à l'œil), ni en transparence. Quant aux vases eux-mêmes, ils paraissent, autant que j'ai pu en juger, manquer un peu de vitrification. Quand ils viennent d'être faits, avant qu'ils soient secs, et avant la peinture et la glaçure, ils sont aussi blancs que la chaux. Appliqués sur la langue, ils ont la saveur de la terre dont sont faites les pipes. Comme elle, la pâte en est douce aux

dents, c'est à peine si on en sent le grain; en sorte que je ne doute pas que la terre de pipe soit la matière dont ils sont faits. Quant à la manière dont la terre est traitée, les ouvriers ne cachent pas qu'elle est trois ou quatre fois mouillée et bien battue avant d'être placée sur le tour. Mais je suis porté à croire qu'elle doit d'abord être parfaitement délayée dans l'eau claire et remuée avec soin, afin que les parties les plus lourdes puissent se précipiter. Ce procédé doit aussi être nécessaire pour la manufacture des vases de terre plus communs. Pour cuire l'objet au point où nous l'avons vu dans les articles les plus finis, il faut trois ou quatre cuissons, et quelquefois onze pour quelques-uns d'entre eux.

« Je ne m'attendais pas à trouver des vases faits avec une telle perfection, bien que je pensasse voir des produits égaux à ceux de la manufacture de Gomron, qui, en vérité, arrive presque à la vitrification complète. Mais j'ai trouvé toute autre chose, et le résultat est vraiment surprenant. Je regarde comme un bonheur de notre époque d'égaler, sinon de surpasser les Chinois dans leur plus bel art. Les articles manufacturés à Saint-Cloud sont payés des prix excessifs. Quelques services ont été vendus 400 livres, et pour de simples tasses à chocolat on demandait plusieurs couronnes. Quant à la poterie rouge de Chine, elle a été surpassée en Angleterre, où la matière première, l'hématite douce, est tout aussi bonne, et où les ouvriers sont supérieurs. Nous devons ce progrès à deux Hollandais, qui dernièrement étaient à Hammersmith, et qui ont été employés dans le Staffordshire. Il n'est pas de façon de mouler et de modeler, pratiquée en Chine, que l'on n'ait imitée à Saint-Cloud.

« La manufacture de Saint-Cloud a obtenu de très-bons résultats en ajoutant, de son chef, beaucoup d'améliorations qui sont vraiment très-belles. M. Morin m'a dit dans la conversation que cette manufacture regarde comme un secret le sable dont elle se sert; ce sable cependant pourrait bien n'avoir d'autre but que de donner de la couleur. Il m'a dit aussi que l'on se servait de sel de soude dans la composition, et que l'on faisait une fritte pour pouvoir travailler le verre avec la terre blanche. Cela ne saurait être; autrement, on le découvrirait en goûtant la poterie avant la cuisson. Ce maître ingénieux m'affirma plus tard que depuis vingt-cinq ans il faisait des expériences, et qu'il n'avait découvert la méthode que depuis trois ans. »

Ces curieux détails empruntent à celui qui nous les a conservés une importance toute particulière. Médecin célèbre, connu par de nombreux travaux sur diverses branches de l'histoire naturelle, membre de la Société royale de Londres, amateur d'art et d'antiquité, le docteur Lister avait tout ce qu'il faut pour bien voir, et nous n'avons pas un doute à élever sur son témoignage. On est d'abord surpris de la variété et de l'importance des modèles exécutés à Saint-Cloud : il ne reste aujourd'hui de tout cela que des pièces d'un intérêt tout à fait secondaire, et il est vraiment bien extraordinaire que pas une de ces

pièces d'un décor compliqué, qui étaient remises au four jusqu'à onze fois, ne soit parvenue jusqu'à nous. L'élévation des prix est également digne d'être remarquée. Du reste, pendant tout le XVIIIe siècle, le prix de la porcelaine continua d'être très-élevé. Nous n'avons rien recueilli sur la valeur vénale des objets fabriqués dans les manufactures de Meissen, de Vienne et de Berlin ; mais il nous reste une longue nomenclature, avec prix, des pièces fabriquées à Frankenthal, que nous donnerons au premier jour à nos lecteurs.

Le docteur Lister ne prononce pas une seule fois le nom des Chicanneau. Il ne parle, dans son récit, que de M. Morin. Je ne sais sur quels renseignements M. André Pottier s'est appuyé pour affirmer que Morin dirigeait depuis longtemps une manufacture de faïences à Saint-Cloud, ce doit être une erreur ; les droits des Chicanneau, comme propriétaires et fondateurs, sont trop bien établis par l'article du *Mercure Galant*, écrit deux ans plus tard, et mieux encore par tous les documents, par les *lettres-patentes*, que nous allons reproduire, pour être contestés un instant. Le docteur Lister ne dit nullement du reste que Morin fût le propriétaire de la manufacture de Saint-Cloud : tout ce qu'on peut conclure de ses paroles, c'est qu'il s'entretenait avec lui en la visitant, ou plutôt, que cette réflexion incidente se rapporte à une conversation qu'il aurait eue avec M. Morin, dont il décrit le cabinet minéralogique quelques pages plus haut. Mais ce nom prononcé par le médecin anglais a le précieux avantage de nous mettre sur les traces du premier savant français qui se soit occupé de la porcelaine : c'est un personnage nouveau que nous introduirons dans son histoire et que l'on avait complétement oublié, celui-là même à qui l'on doit très-probablement la formule de la pâte employée dans la manufacture de Saint-Cloud, ou pour mieux dire de la *porcelaine française*.

Morin (de Toulon), chimiste et naturaliste sur lequel il ne nous reste malheureusement aucun renseignement particulier, fut reçu de l'Académie des sciences en 1693, et devint plus tard premier titulaire d'une des places d'associé botaniste. Attaché plus particulièrement à l'étude de la minéralogie, il publia, en 1693, un mémoire sur une mine de fer malléable, et lut dans la séance du 4 septembre 1694 un mémoire sur la porcelaine de la Chine, qui est analysé en ces termes dans l'Histoire de l'Académie, publiée en 1698 par du Hamel (1) :

(1) Sub initium hujus anni de testa Sinensi, quam porcellanam vocant, quam que forte veteres concham Veneris dixère, dissertationem legit D. Morin, ubi genuinos illius testæ characteres describit. Candida est, pellucida, pigmento albo ad splendorem illita, vulgo *d'un vernis blanc*, tum cœruleo colore encausta. Vasa hæc testacea è terra cum sale arctissimè permista constare existimat ; uberior terra obstat quominus in vitrum habeat, unde opacitatem quandam inducit. Vitri genus quoddam non esse porcellanam vel ex eo liquet, quod gravior sit, et fracta in æqualis et aspera : cum factitia sit polita, æqualis et levis. Qua ratione et nativa et factitia parentur, fuse eo loco explicat : è factitiis eam esse optimam putat, quæ prope Lutetiam in vico cui nomen *Chaliot*, conficitur in *S. Clodovei* vico.

Les derniers mots *Clodovei vico*, Saint-Cloud, qui font cheville dans la rédaction de la phrase, n'existent pas dans la première édition de l'Histoire de l'Académie; ils ont été ajoutés dans la seconde qui porte la date de 1701; il n'y a point d'autres différences.

La manufacture de Chaillot n'a pour elle que le témoignage de Morin de Toulon, mais il est décisif.

« M. Morin a lu une dissertation sur la poterie de Chine connue sous le nom de porcelaine, et que les anciens désignaient probablement sous celui de *conque de Vénus*. Dans ce mémoire, il décrit les vrais caractères de cette poterie, blanche, translucide, et couverte d'un enduit blanc et brillant (en français : d'*un vernis blanc*), qui est quelquefois émaillé de couleur bleue. M. Morin estime que ces vases sont faits avec une terre très-intimement mêlée d'un sel. La terre en proportion plus grande empêche que la masse se change en verre et lui procure une sorte d'opacité. Il est évident que la porcelaine n'est pas une espèce de verre par la raison qu'elle est plus pesante et que sa cassure est grenue; tandis que les contrefaçons sont légères et que les cassures en sont lisses. Il explique en détail, en cet endroit (de son mémoire), comment on prépare la véritable et la fausse porcelaine; il croit que la meilleure, parmi ces dernières, est celle fabriquée au village de Chaillot, près Paris. »

Ce mémoire, qui devait contenir des notions fort précieuses pour l'histoire de la nouvelle porcelaine, est malheureusement perdu aujourd'hui; les registres mêmes des séances de l'Académie, où il devait être consigné, n'existent plus.

La nouvelle histoire française de l'Académie des sciences, publiée en 1730, contient une analyse du mémoire de Morin, de Toulon, qui diffère par quelques détails et prouve qu'à cette époque il existait encore. Comme tout est nouveau et intéressant dans ce qui concerne cette première étude scientifique de la porcelaine, nous donnerons en note (1) cette seconde analyse, plutôt faite pour augmenter nos regrets que pour satisfaire notre curiosité.

Le temps nous apportera peut-être des détails plus précis sur Morin et sur la part qui lui revient dans les procédés de la porcelaine de Saint-Cloud; mais son entretien avec le docteur Lister, la façon à la fois réservée et savante dont il parle de la composition des pâtes, sujet de conversation que le manufacturier aurait certes évité avec soin, indiquent suffisamment qu'il ne devait pas y être étranger.

La visite de la duchesse de Bourgogne attira l'attention d'une manière plus particulière sur la manufacture de Saint-Cloud. On se plaisait à entourer d'une

(1) « M. Morin, de Toulon, a lu deux mémoires, l'un sur la porcelaine et l'autre sur l'azur des cendres bleues de la montagne d'Usson en Auvergne, et sur son usage en médecine.

« A l'égard de la porcelaine, il dit que c'est une terre blanche, dure, transparente, vernie extérieurement de blanc et émaillée de bleu.

« M. Morin croit qu'elle est faite d'une terre qui contient beaucoup de sel étroitement lié avec elle, lequel donne la dureté et la transparence, comme la terre empêche la vitrification du sel : il rapporte une expérience qu'il a faite à ce sujet.

« Il avoit autrefois un culot en manière de trepied, d'une terre grasse, très-blanche et très-subtile, douce au toucher comme du savon, insipide, pesante, et qui contenait beaucoup de sels essentiels et très-peu de soufre : il s'est servi de cette terre, qu'il croit très-difficile à fondre, pendant trois jours de suite qu'il la tint au feu du fourneau ; au bout de cette forte épreuve il trouva le culot de la même figure, blanc, dur et transparent comme la porcelaine, avec un vernis fort luisant qui différoit autant du corps du culot que la porcelaine diffère de son vernis. M. Morin ajoute qu'il croit que cette terre seroit propre à faire de la porcelaine, si on la faisoit fermenter comme les Chinois font la leur. Il rapporte ensuite quelques observations sur la manière que les Chinois employent à la faire et sur les porcelaines que l'on imite en Europe. »

certaine publicité toutes les démarches de cette aimable princesse savoyarde, qui était alors toute la joie et toute la gaieté de la vieille cour de Versailles. Les moindres détails de ses promenades à la foire de Saint-Germain, et de ses visites chez les marchands de Paris, étaient consignés dans le *Mercure Galant*. Voici en quels termes il rend compte, dans son numéro du mois d'octobre 1700, de la visite de la duchesse à Saint-Cloud :

« J'ai oublié de vous mander que, le 3 du dernier mois (septembre 1700), madame la duchesse de Bourgogne, ayant passé par Saint-Cloud et tourné le long de la rivière pour aller à Putteau, chez madame la duchesse de Guiche, fit arrêter son carrosse à la porte de la maison où MM. Chicanaux ont établi depuis quelques années une manufacture de porcelaines fines, qui, sans contredit, n'a point de semblable dans toute l'Europe. Cette princesse prit plaisir à voir faire sur le tour des pièces d'un très-beau profil; elle en vit peindre quelques autres sur des dessins plus réguliers et mieux exécutés que ceux des porcelaines des Indes. Elle alla ensuite voir travailler aux fayences qui se fabriquent dans la même manufacture; après quoi MM. Chicanaux la conduisirent dans leur cabinet, où elle vit quantité de fines et de belles porcelaines dans leur perfection, dont elle fut si contente, qu'elle leur promit d'y revenir. Elle ne sortit de chez eux qu'après avoir marqué sa satisfaction par les libéralités qu'elle fit aux ouvriers.

« Leurs Altesses Royales, Monsieur et Madame, font souvent l'honneur à MM. Chicanaux d'aller voir leur manufacture. Ils reçoivent aussi de fréquentes visites de princes, de seigneurs, d'ambassadeurs et de toutes sortes de curieux, qui viennent chaque jour admirer la beauté des ouvrages qui s'y fabriquent, et dont il se fait un grand débit pour les pays étrangers.

« Ils ont établi leur magasin pour la vente de leur porcelaine, à Paris, au coin de la rue Coquillière et des Petits-Champs, proche la place des Victoires. »

Quelques documents parvenus jusqu'à nous permettent de suivre les vicissitudes intérieures de cette manufacture. Une particularité curieuse pour l'époque, c'est qu'elle s'établit et vit grandir sa réputation sans être protégée contre la concurrence par aucun privilége particulier. Ce n'est qu'en 1702 qu'il lui fut octroyé, à la sollicitation de Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, de ses trois fils Jean, Jean-Baptiste et Pierre, et de sa fille Geneviève. Les droits qu'il concédait sont très-étendus. Nous en publierons les termes dans notre prochaine livraison. Il y est dit, entre autres choses, qu'ils étaient « parvenus dès avant l'année 1696 » à fabriquer la porcelaine. D'après la relation du *Mercure Galant*, les fils Chicanneau dirigeaient déjà la manufacture en 1700; c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer la mort de leur père.

Le privilége fut renouvelé pour dix ans en 1713. Reaumur, en parlant de Saint-Cloud dans son premier mémoire sur la porcelaine (1727), disait : « De cette même manufacture il en est sorti une autre, qui s'est établie dans le fau-

bourg Saint-Honoré, par un partage fait du privilége entre les enfants de ceux qui l'avaient obtenu. » C'est ce que confirme un second renouvellement du privilége pour vingt ans, qui avait été obtenu par les frères Chicanneau Jean et Jean-Baptiste, par Marie Moreau, veuve de leur frère Pierre, et par Henri et Gabriel Trou, enfants du second lit de Barbe Coudray, le 15 septembre 1722.

Ce dernier acte nous apprend que le second mari de Barbe Coudray s'appelait Trou. Ce ne peut être qu'un autre faïencier, Henri Trou, aussi établi à Saint-Cloud, qui est qualifié dans un acte authentique de 1691 « officier de S. A. R. le duc d'Orléans et maître de la faïencerie de Saint-Cloud. » Les deux officines, probablement réunies après le mariage, se divisèrent de nouveau peu après 1722; les deux frères Henri et Gabriel Trou restèrent à Saint-Cloud, et Marie Moreau, veuve de Pierre Chicanneau fils, vint s'établir à Paris, rue de la Ville-l'Évêque, faubourg Saint-Honoré, où elle était encore en 1763.

Nous avons rappelé que le premier vase de porcelaine dure présenté par Guettard à l'Académie des sciences, en 1765, avait été cuit à Saint-Cloud; en 1770, cette manufacture avait encore un dépôt à Paris, Grande rue Taranne. Nous ignorons à quelle époque s'éteignirent définitivement ses fourneaux. Elle était située sur le bord de la Seine, dans la partie de la ville où est maintenant la rue du Nord.

Nous arrêtons ici, pour le reprendre bientôt, le récit de ce qui nous reste à dire sur la porcelaine française.

MARQUES ET MONOGRAMMES

DES PORCELAINES FRANÇAISES.

ROUEN. On ne connaît que deux spécimens des produits de cette manufacture, l'un au musée céramique de Sèvres, l'autre chez M. Pottier; ils sont sans marque.

Il ne nous est rien parvenu qu'on puisse attribuer avec certitude à CHAILLOT et PASSY.

SAINT-CLOUD, sous la direction des frères Chicanneau, adopta, pour marque de ses pièces, un soleil grossièrement tracé en bleu. Il est probable qu'ils ne firent usage de cet emblème du grand roi qu'après l'obtention du privilége de 1702.



21.

Plus tard, les nouveaux directeurs, Gabriel et Henri Trou, adoptèrent la marque ci-contre : (*Saint-Cloud Trou*), tracée aussi en bleu, et, le plus souvent, à la pointe dans la pâte, sous la couverte, avant la cuisson.



20.

LILLE. Nous plaçons ici, pour mémoire, la manufacture qui aurait été établie dans cette ville, en 1708, par des ouvriers hollandais, et reprise, en 1722, par les frères Barthélemy et François Doré. Nous pensons même, d'après les termes du privilége deux fois renouvelé de la manufacture de Saint-Cloud, qu'il ne peut être question à cette époque, à Lille, que de faïences imitant la porcelaine, dans le genre de celles de Delft.

Nous ne connaissons rien non plus des essais de porcelaine tentés dans quelques laboratoires privés, comme ceux, par exemple, du *duc de Bourbon*, à Chantilly, et du *comte de Clermont*, à Paris, entre 1720 et 1727.

La succursale de Saint-Cloud établie, dans le faubourg Saint-Honoré, par *Marie Moreau*, n'a pas non plus de marque particulière.

Les échantillons de la porcelaine de *Réaumur* (verre dévitrifié), dont on a tant parlé, ont aussi complétement disparu.

Chantilly. La manufacture établie, vers 1735, sous la direction de Ciroux, par les frères Dubois, ouvriers échappés de Saint-Cloud, prit pour marque un cor de chasse, tracé soit en rouge, soit en bleu. Quelquefois la lettre P est jointe à la marque ordinaire.

22.

Menecy-Villeroy. Manufacture qui est probablement la même que celle connue sous le nom *des Petites-Maisons*, fondée par Barbin, en 1735. Elle a pour marque un D et un V, initiales du nom de son protecteur, le duc de Villeroy, tracés dans la pâte, sous couverte, avant la cuisson. Les initiales du nom du directeur sont quelquefois ajoutées au pinceau en bleu. Jacques Jullien en devint directeur vers 1775.

D V
23.



4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

Sèvres. Rien dans les marques des manufactures qui précèdent ne peut servir à établir la date de la fabrication de la pièce. Il était réservé à la manufacture de Sèvres d'adopter un système de marque qui permît de classer ses produits, année par année. Nous disons Sèvres ; on sait, de reste, que c'est à Vincennes d'abord que cette manufacture a été établie. Les premiers essais des frères Dubois, avant 1745, ne portent pas de marque. Ce que l'on désigne sous le nom de *Vieux-Vincennes* peut s'entendre et de ces produits sans marque, et de ceux faits pendant que Boileau était caissier, ou pour mieux dire directeur, de 1745 à 1753. Vers la fin de cette dernière période, la manufacture adopta pour marque les deux L initiales du nom de Louis XV que nous donnons ci-contre; aucune lettre ne prend place encore au milieu de ce chiffre, mais bien un ou plusieurs *points* groupés ensemble, et aussi parfois une *fleur de lis*.

1.

En 1753, après la mort d'Orry de Fulvy, la société fut reconstituée sur de nouvelles bases; le roi Louis XV y contribua pour un quart du capital, et, pleine d'assurance sur son avenir, la manufacture plaça successivement, chaque année, au milieu des deux L, une des lettres de l'alphabet, en commençant par l'A, comme si elle voulait qu'on pût facilement constater sa marche progressive dans la carrière qui s'ouvrait devant elle. A désigne donc l'année 1753, B l'année 1754, et ainsi de suite, jusqu'en 1777,

AA
2.

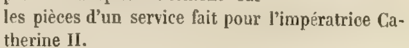
où, les vingt-quatre lettres de l'alphabet épuisées, on recommença en doublant les lettres. AA placés au milieu du chiffre indiquent l'année 1777; BB, 1778, etc. Cette manière de marquer la porcelaine cessa en 1793.

La translation de la manufacture du château de Vincennes à Sèvres, en 1756, son rachat par Louis XV, en 1760, n'introduisirent aucune modification dans la marque.

Les marques nos 4, 5, 6 et 8 indiquent la période républicaine; les deux lettres RF sont souvent réunies au mot Sèvres, no 7. Nous possédons une jolie petite tasse *pâte tendre*, décorée d'emblèmes révolutionnaires et de la légende NEC PLVS VLTRA, où se trouvent réunies les marques no 5 et 7, portant au-dessous du mot *Sèvres* les deux R qui désignent l'année 1793.

La manufacture royale a toujours tracé sa marque en bleu au pinceau. Sous la république, on s'est servi du bleu, du rouge, et, dans quelques occasions, du vert. La marque rouge est ordinairement placée sur la pâte dure; la marque no 3 est indiquée comme ayant été placée exceptionnellement sur les pièces d'un service fait pour l'impératrice Catherine II.

3.



La fabrication de la porcelaine pâte dure commença à Sèvres en 1768: celle de la pâte tendre cessa en 1804.

Les autres marques indiquent assez clairement les périodes de notre histoire moderne, sous lesquelles ont été fabriquées les pièces qui les portent, pour qu'il soit nécessaire de nous y arrêter.

Sceaux-du-Maine ou Sceaux-Penthièvre. Manufacture établie par Jacques Chapelle, en 1749; employait la marque no 24. Elle était située en face du Petit-Château.

S X
24.

Strasbourg. Manufacture établie par Jean ou Joseph Hannung, que le privilége de Sèvres fit transporter à Frankenthal. Nous avons vu sa marque I H, sur une tasse d'une pâte opaque, à couverte semblable à celle des poteries dites *faïences de Perse*, qui semblent occuper une place intermédiaire entre la faïence et la porcelaine.

Orléans. Manufacture *royale* établie en 1753 par arrêt du Conseil. « On y fait des plats, des soupières, des assiettes et des tasses à café, et tout ce qui concerne le service. On y fait aussi des groupes, des figures, des vases pour les surtouts, et des garnitures de cheminées en biscuit et en couverte; des fleurs de toutes espèces pour les bras de cheminées et les lustres. Tout ce qui sort de cette manufacture est généralement estimé.

« M. Gerault, directeur et propriétaire dans la rue du Bourdon-Blanc. »

(*Almanach gén. des Marchands.*)



53. 54. 55.

Cette belle manufacture, protégée, dit-on, par le duc d'Orléans, établie sur un excellent pied commercial, a beaucoup produit pendant le XVIIIe siècle; en pâte tendre d'abord, en pâte dure ensuite, elle marquait ses pièces au *lambel* d'Orléans,

Tournay. Manufacture de porcelaine tendre qui a joui longtemps d'une réputation méritée. Elle employait déjà soixante ouvriers en 1752; plus tard, en 1762, ils étaient au nombre de deux cent quarante. Lorsque la ville de Tournay fut détachée de la France, en 1815, une fabrique fut établie à Saint-Amand. La marque la plus connue est celle no 50; l'autre, plus rare, lui appartient également.



60.



61.

Le duc d'Orléans, avec l'aide de Le Guay, ouvrier porcelainier, et du chimiste Guettard, a fait, après 1750, dans ses laboratoires de Sainte-Geneviève et de Bagnolet, des essais de porcelaine dure avec le kaolin d'Alençon qui n'ont pas été conservés.

Le comte de Lauragais fit aussi, en 1765, des essais de porcelaine dure, en collaboration avec Darcet et Le Guay, ancien ouvrier du duc d'Orléans, qui lui avait apporté ce qu'il savait des secrets du prince. Ces échantillons, autour desquels on fit un grand bruit, sont très-rares. Nous avons vu un bas-relief en biscuit, un médaillon, qui portait au revers les initiales du comte: B L (*Brancas-Lauragais*) en lettres capitales cursives, tracées à l'ébauchoir. Horace Walpole possédait en ce genre une figurine, le Bacchus de Michel-Ange, qui venait, dit-il, de la collection du comte de Caylus.

Limoges. « Manufacture de porcelaine dure, élevée par M. Grellet, que monseigneur le comte

d'Artois a mise sous sa protection; chaque pièce de porcelaine est marquée C. D. Le degré de sa perfection procura à l'entrepreneur une exemption des droits à la circulation dans tout le royaume, même à la sortie pour l'étranger, par un arrêt du conseil d'État du 15 novembre 1774.

« Ledit sieur Grellet, encouragé par le ministère, ne s'est pas contenté de faire part aux fabricants du royaume des lumières que ses expériences lui ont procurées; il leur fournit des matières toutes préparées, nommées pâtes et couvertes, avec lesquelles tout curieux peut faire de très-belle porcelaine. Il a fait construire en conséquence deux moulins à eau qui, chacun avec dix meules tournantes en vingt pilons, écrasent et broient les matières combinées pour la fabrication de la porcelaine; l'économie de la main-d'œuvre procure à l'entrepreneur la fourniture de presque toutes les fabriques du royaume, même de plusieurs étrangères. »

(*Almanach général du commerce.*)

Marseille. Honoré Savy, fabricant, marquait ses produits d'un M. Il y avait, dans cette ville, une autre manufacture dirigée par G Robert.

Niderviller, près Sarrebourg. Manufacture de porcelaine dure, établie par le baron de Beyerlé et dirigée plus tard par le comte de Custine. On attribue la marque n° 56 à François Lanfray, dernier directeur à la fin du siècle. Les biscuits dits de Nancy étaient probablement cuits dans cette manufacture.



56.

Étiolles. Manufacture de porcelaine tendre établie par Monnier en 1766. On lui attribue la marque n° 25. Cette fabrique ne paraît pas avoir eu une longue existence; ses produits sont rares.

MP
25.

Bourg la-Reine, près Paris. « Manufacture de porcelaine et de faïence; on y fait tout ce qui est relatif au service, des vases, des figures et des groupes qui ne sont pas sans mérite, et qui plaisent beaucoup, surtout aux amateurs qui ne jugent pas des ouvrages sur le prix qu'on les vend. Entrepreneur de la manufacture, M. Jacques. »

BR
26.

(*Almanach gén. du Comm.*)

Établie en 1773; marque n° 26.

Valenciennes. Porcelaine dure, manufacture établie sur la fin du XVIIIe siècle. Marque brune peu lisible, et aussi en bleu et en toutes lettres : — Valencien.

Arras. Manufacture de porcelaine tendre établie en 1782, « sous la protection de Messieurs des États, » pour faire concurrence à celle de Tournay, n'a existé que pendant peu d'années. Marque n° 49.

AR
49

Lille. Porcelaine dure établie en 1785 sous la protection du Dauphin. Lepène en avait obtenu le privilége en considération d'une application nouvelle du charbon de terre au chauffage des fours. On conserve au musée céramique de Sèvres une tasse portant au revers de la soucoupe : fait a Lille en Flandre. Cuit au charbon de terre. 1785; d'autres sont signées : Lille.

48.

Les pièces marquées au Dauphin n° 48 sont fort rares.

Paris. C'est à Paris, dans ses faubourgs et dans sa banlieue, près du centre du luxe et du commerce, que s'établit le plus grand nombre de manufactures. Elles combattirent vaillamment contre le privilége de Sèvres, qui les empêchait de dorer leurs produits. Condamnées d'abord, elles cherchèrent un refuge dans la protection des membres de la famille royale, et on les vit, sous l'influence de la jeune cour, de la reine Marie-Antoinette, du comte de Provence et du comte d'Artois, frères du roi, du duc d'Orléans, et même du jeune duc d'Angoulême, rivaliser d'élégance et de richesses.

Celle que nous devons nommer la première est *la manufacture de porcelaine dure* dite *de la Reine*, établie rue Thiroux, sous la direction de M. Le Bœuf. On y fabriquait, comme à Sèvres, toutes sortes de vases de service et de décoration, mais on n'y faisait ni groupes, ni figures. Chaque pièce était marquée d'un A couronné; elle avait son dépôt chez Grangez, bijoutier de la reine, quai Conti. Les terres employées arrivaient toutes préparées de la manufacture royale de Limoges.



30.

La manufacture de Monsieur, à Clignancourt, avait un entrepôt à Paris, chez son directeur, de Ruelle, rue des Petits-Champs, au coin de la rue Chabannais. Établie en 1771, elle se plaça sous la protection de Monsieur, comte de Provence en 1775; la marque de ses ouvrages, qui était d'abord une espèce de moulin à vent, n° 27, fut remplacée

alors par un M couronné. Les pièces ordinaires sont marquées d'un chiffre entrelacé, peu lisible, nº 29



27. 28. 29.

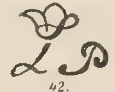
En 1785, la manufacture de Clignancourt employait quatre-vingt-quatorze ouvriers. Comme la précédente, elle tirait sa pâte et sa couverte de la manufacture de Limoges.

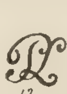
« *La manufacture de Monseigneur le comte d'Artois* est rue St-Denis, nº 25, dit l'*Almanach général du Commerce*, qui nous sert de guide; son entrepôt est sur le quai des Théatins. Ses pièces sont également marquées du chiffre de ce prince. » Un autre écrivain, Thiery, ajoute : « Le sieur Hannung, Strasbourgeois, qui a apporté en France le secret de la porcelaine dure, en forma le premier établissement en 1767.

C P
45.

« Cette manufacture, ayant obtenu la protection de monseigneur le comte d'Artois, est sous le nom de ce prince. Elle appartient actuellement (1785) à M. Bourdon des Planches, qui continue la fabrication de la porcelaine dure, et qui fait toutes ses cuites au charbon de terre, soit brut, soit épuré; et c'est encore la seule manufacture de ce genre qui ait fait usage de ce combustible. »

La manufacture du *Pont-aux-Choux*, fondée par Outrequin et Toulouse, était sous le patro-


42.


43.


44.

nage de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans. Ses marques diverses nºs 42, 43 et 44, sont également composées du chiffre de ce prince.

Les produits de la manufacture de Dhil et Guerhard, rue de Bondy, nº 22, connus sous le nom de *porcelaine du duc d'Angoulesme*, portent les marques nºs 40 et 41.

40. 41.

« Bornés par le terrain, dit Thiery, ces entrepreneurs ne peuvent employer qu'un certain nombre d'ouvriers, qui ont peine à suffire aux demandes du public. On y trouve des services complets et beaucoup d'échantillons. Les magasins y sont bien assortis de marchandises, et l'on peut y compléter promptement les commandes. Nous pouvons assurer n'avoir vu nulle part des choses plus finies et de meilleur goût, tant en modèles, figures, fleurs et vases de formes antique et étrusque. MM. Guerhard et Dhil tirent leur terre brute de Limoges et la font préparer dans leurs ateliers, ce qui les met à portée d'avoir toujours le même blanc. »

Les manufactures les plus importantes sont ensuite celles de M. Locré, dite *de la Courtille*, établie en 1773. La marque qui figurait deux torches prit, peu à peu, la forme de deux flèches, ou plutôt, dans un but qu'il est facile de deviner, celle des deux épées de Saxe.

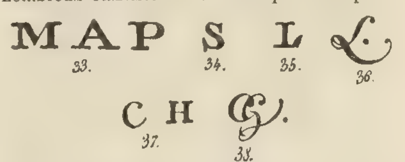

32.

La manufacture du *Gros-Caillou*, dirigée, en 1773, par Advenir Lamare. Ses produits portent la marque nº 31. Elle n'était probablement que la suite de celle fondée en 1762 par Broillet.

31.

Ceux de Charles Potter, rue de Croussol (1789), désignés sous le nom de porcelaines du *prince de Galles*, sont souvent marqués Potter en toutes lettres.

Il y a toujours eu au faubourg St-Antoine de nombreux établissements céramiques. Les porce-



33. 34. 35. 36.

C H
37. 38.

lainiers y installèrent leurs fours en 1773; nous citerons, par ordre de date, les fabriques suivantes:

1773. Morelle, marque nº 33.
Id. Souroux, marque nº 34.
1774. J.-B. Lassia, marques nºs 35 et 36.
1784. Henri-Florentin Chanou, marques nºs 37 et 38.

Nous oublions sans doute quelques manufactures à Paris et dans les provinces, mais l'intérêt de curiosité qui s'attache à la connaissance des marques diverses de leurs produits est récent; ce n'est que graduellement qu'il sera complétement satisfait. Nous y reviendrons avec l'aide des amateurs qui ont fait une étude plus particulière de ces sortes de recherches.

Privilége *accordé à la veuve de Pierre Chicanneau et à ses enfans, pour l'établissement d'une manufacture de porcelaine à Saint-Cloud.*

Louis par la grace de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes verront, salut : les grâces et privilèges que nous avons accordés en faveur de différentes manufactures, pour en procurer l'établissement dans notre royaume, ayant excité nos sujets à faire des recherches et à parvenir, par leur application, à la connoissance des arts les plus cachés, les nommés Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, Jean, Jean-Baptiste, Pierre et Geneviève Chicanneau, entrepreneurs de la manufacture de faïence et porcelaine établie à Saint-Cloud, nous auroient très-humblement remontré que le dit Pierre Chicanneau père, s'étant appliqué plusieurs années à la fabrique de la faïence, et étant à un point de perfection dans cette fabrique, il auroit voulu pousser ses connoissances plus loin et jusqu'à trouver le secret de faire de la vraie porcelaine; il auroit pour cela fait plusieurs expériences de différentes matières et essayé différens apprêts, qui auroient produit des ouvrages presque aussi parfaits que les porcelaines de la Chine et des Indes; ses enfans, qu'il avoit élevés au travail de la fabrique, et auxquels il avoit enseigné tout ce qu'il avoit trouvé, ont, depuis sa mort, continué la même application et sont enfin parvenus, dès avant l'année 1696, au point de pouvoir faire de la véritable porcelaine de la même qualité, plus belle et aussi parfaite, et propre aux mêmes usages que la porcelaine de la Chine et des Indes, suivant le témoignage des personnes les plus capables d'en juger, et qu'ils étoient en état de donner à cette fabrique, dont le commerce seroit très-avantageux au Royaume, toute l'étendue qu'elle peut avoir, s'il nous plaisoit de leur accorder les grâces et priviléges nécessaires pour retirer de l'établissement de cette manufacture, qu'ils feront à leurs frais, tout le profit qu'ils en peuvent espérer, et se dédommager des grandes dépenses qu'ils ont été obligés de faire pour acquérir la connoissance de la fabrique de la porcelaine, et pour se mettre en état d'en faire l'entreprise et d'y réussir. Que cette manufacture nous auroit déjà autrefois paru si avantageuse à notre Royaume que nous aurions accordé des lettres patentes contenant plusieurs priviléges en faveur du nommé Saint-Estienne, pour en faire l'établissement à Rouen et dans les autres lieux de notre obéissance que bon lui eût semblé, avec défenses à toute personne de faire des établissemens de cette manufacture : que pour ce, ledit Saint-Estienne n'a fait au plus qu'approcher de ce secret, et ne l'a jamais porté au point de perfection ni d'exécution où les exposans l'ont mis et ne faisoit consister son travail que dans la manufacture de faïence, et que, depuis son décès, arrivé il y a plusieurs années, ni sa femme qui a toujours continué à faire de la faïence, ni personne de sa part n'a rien fait en porcelaine, et qu'ainsi nous pourrions sans faire tort au dit Saint-Estienne, et à ses ayans cause accorder aux exposans les mêmes priviléges et la même exclusion générale pour la fabrique de la porcelaine seulement, étant certain que personne qu'eux n'en fait dans tout le Royaume et n'en a jamais exécuté le secret comme ils font. A ces causes et autres à ce nous mouvant, étant bien informé de la bonne qualité, de la beauté et de la perfection de la porcelaine fabriquée par les dits Chicanneau, et leur capacité et habileté pour l'art d'en fabriquer, et des grandes dépenses qui ont été faites pour acquérir la connoissance de cet art au point qu'ils le possèdent et que l'établissement de cette manufacture pouvoit être très-avantageux au Royaume, et désirant favorablement traiter les dits exposans; de l'avis de notre Conseil et de notre certaine science, pleine puissance et autorité royale, nous avons par ces présentes, signées de notre main, permis et accordé, permettons et accordons auxdits Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, Jean, Jean-Baptiste, Pierre et Geneviève Chicanneau, tant conjointement que séparément, leurs hoirs, et ayans cause, de faire dans le bourg de Saint-Cloud et dans cette ville et autre lieu de notre Royaume que bon leur semblera, excepte néanmoins la ville et faubourg de Rouen, un ou plusieurs établissemens de la manufacture de la porcelaine fine de toutes couleurs, espèce, façon et grandeur, permettons également aux dits Coudray, etc., etc.

Donné à Versailles, le seizième jour de may, l'an de grâce mil sept cent deux et de notre règne le soixante.

Signé Louis.

Par le Roy, Phelippeaux.

Vu au Conseil.

Chamillard.

(*Enregistré à la cour des aides.*)

Lettres Patentes *portant prorogation du Privilége de la Manufacture des porcelaines et fayances à Saint-Cloud, en faveur des sieurs Chicanneau et consors.*

Louis, etc., à tous ceux etc, salut. Nos bien aimez Jean et Jean-Baptiste Chicanneau, Marie Moreau, veuve Pierre Chicanneau, Henry et Gabriel Troü, enfants du second lit de Barbe Coudray, à son déceds veuve Pierre Chicanneau, tous entrepreneurs, travaillans à la manufacture de porcelaine et fayance établie à Saint-Cloud, nous ont fait représenter que le feu roy, nôtre très honoré seigneur et bisayeul, par des lettres pastentes du 16 may 1702, et pour les causes y contenues, leur avoit accordé, pour eux, leurs hoirs et ayans cause, la permission de faire, pendant dix ans, dans ledit bourg de Saint-Cloud, et dans toutes les villes et autres lieux du Royaume, excepté la ville et fauxbourgs de Roüen, un ou plusieurs établissements, conjointement ou séparément de la manufacture de porcelaine fine de toutes couleurs, façon et grandeur, et de continuer la fabrique de la fayance, tant à Saint-Cloud, que dans toutes les villes et lieux où ils auroient établi la manufacture de porcelaine, d'y vendre et débiter, tant en gros qu'en détail, dans toutes lesdites villes et lieux, la porcelaine et la fayance de leur fabrique, avec deffenses à toutes personnes, de quelque qualité qu'elles soient, excepté le sieur de Saint-Estienne, de faire de la porcelaine, en quelque lieu du Royaume, et sous quelque prétexte que ce fût, et entr'autres sous les autres clauses, deffenses, conditions, priviléges et exemptions, tant pour eux, que pour leurs ouvriers et employés à ladite manufacture, ainsi qu'il est plus au long expliqué par lesdites lettres pattentes; que la satisfaction et l'utilité que le public a receües de cet établissement engagèrent le feu roy, pour qu'il fût porté à sa perfection, d'en proroger le privilége pendant dix autres années par lettres du 15 mars 1713. Mais, d'autant que pendant ce temps-là ils ont eu à soutenir des procès, et tellement souffert de l'interruption générale du commerce, de la chereté des vivres, et de l'augmentation du prix des ouvriers, qu'ils n'ont pu se soutenir que par des avances considérables, et qu'ils ont fait depuis peu des avances très-grandes pour rendre utile au public le nouveau *secret* que nôtre oncle le duc d'Orléans leur a donné pour perfectionner leurs ouvrages, ils nous ont fait suplier de leur accorder nos lettres de confirmation dudit établissement, en y comprenant vingt-cinq à trente arpents de terre qu'ils ont esté obligés d'acquérir pour le service et l'usage de ladite manufacture de Saint-Cloud, et d'en proroger le privilége pour trente années, afin qu'ils puissent laisser à leurs familles quelque fruit de leur industrie; Et voulant traiter favorablement les exposans, tant en faveur de l'avantage que le public retire de leur travail, que de ce qu'ils ont refusé de vendre leur secret aux étrangers;

A ces causes et autres à ce nous mouvant, de l'avis etc., et de notre grace spéciale, pleine puissance et autorité royale, nous avons confirmé, et, par ces présentes signées de notre main, confirmons ledit privilége, et icelui avons prorogé et prorogeons pour vingt années seulement, à compter du premier octobre prochain, pour, par lesdits exposans, leurs hoirs et ayans cause, en jouir et user suivant les clauses et conditions portées aux lettres pattentes du 16 may 1702 cy attachées, sous le contre-seel de notre chancellerie, et sans augmentation d'aucune charge publique pour raison de vingt-cinq à trente arpens de terre qu'ils ont été obligés d'acquérir pour l'usage et l'exploitation desdites manufactures, dont en tant que besoin seroit, nous les avons déchargés et déchargeons : Si donnons en mandement à nos amés et feaux conseillers gens tenant notre cour de parlement et cour des aides à Paris, que ces présentes ils ayent à faire registrer, et de leur contenu jouir et user lesdits exposans pleinement et paisiblement, nonobstant tous édits, arrets et reglemens contraires, auxquels nous avons dérogé et dérogeons à cet égard seulement. Car tel etc. en témoins, etc. Donné à Versailles, le 15 septembre de l'an de grace 1722.

(*Secrétariat du roy.* — O, 66, f° 318.)

Requête *de Marie Moreau, Ve Pierre Chicanneau, pour obtenir la permission de vendre sa manufacture.*

Octobre 1763.

La veuve Chicaneau (*sic*), propriétaire de la manufacture royale de porcelaine, établie au faubourg Saint-Honoré, à Paris, par lettres patentes des années 1702 et 1722, enregistrées au parlement, a eu l'honneur d'exposer dans un précédent mémoire que ses infirmités ne lui permettant pas de continuer par elle même l'exploitation de ladite manufacture, elle supplioit Sa Majesté de vouloir bien lui permettre de vendre et céder sa manufacture et ses secrets qui sont toute sa fortune et d accorder le même privilége à l'acquéreur. Comme elle ne veut faire aucun traité sans avoir obtenu ladite permission, elle supplie très-humblement M. le Contrôleur général de vouloir bien la lui accorder.

(*Archives du Musée céramique de Sevres*).



BUREAUX D'ABONNEMENT :
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMP^e^
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS :
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — N° 1. MARS 1861

SOMMAIRE

La CURIOSITÉ *est aujourd'hui à un bon point.* Jamais on n'a recherché avec plus d'ardeur tout ce qui tient à l'art, à l'histoire ou à l'industrie des siècles écoulés. Le nombre des amateurs s'est considérablement accru. Ce n'est pas une mode, c'est un besoin, une étude, un délassement. Le sentiment des formes élégantes et de la beauté idéale a fait un notable progrès, plutôt instinctif que raisonné; il est néanmoins réel, et le goût général s'est amélioré. Pour nous servir d'une échelle de comparaison qui pourra sembler vulgaire, nous avons rarement vu porter à des prix excessifs des productions qui ne réunissaient pas en elles les justes proportions, la finesse et la grâce, qui savent se faire apprécier par les esprits les plus difficiles, — et les nouveaux venus ont été souvent les plus téméraires. — Encore un pas, et les maîtres italiens seront hors de prix.

Cette invasion n'a pas laissé que de jeter quelque perturbation dans le camp des vieux amateurs, habitués à des jouissances moins chèrement payées. Des voies nouvelles ont été forcément ouvertes. On a cherché, pour les exploiter à moins de frais, des filons éloignés, ou que leur humble apparence avait fait négliger jusqu'alors. Un coup d'œil plus attentif a été jeté sur l'ensemble de l'art lui-même : l'intérêt ne pouvait que s'accroître. De tout côté a surgi une foule de monuments nouveaux tirés de l'oubli et préservés d'une inévitable destruction; nous y applaudissons : soit qu'ils se rattachent aux époques rudimentaires de l'art, soit qu'ils appartiennent à l'industrie inférieure des temps plus rapprochés de nous, ils sont indispensables à la véritable physionomie de l'histoire. C'est à tort qu'on les dédaignerait; rien n'est indifférent de ce qui est de l'homme, et cette paléontologie du genre a certainement son intérêt.

Les meilleurs esprits, mêlés à toutes ces recherches, sont désormais acquis à l'art intime, qui fait le charme de la vie; les plus grands noms du pays sont descendus dans l'arène, et il n'est pas rare, dans certaines occasions, de les voir quitter les affaires, l'Académie ou le Sénat, pour venir se mêler à la cohue des ventes publiques. — Il va sans dire que la foule les y a suivis.

Pourquoi, dans ce temps de spécialités, aucun recueil ne s'est-il consacré exclusivement aux amateurs? C'est ce que nous ne saurions dire. Le moment nous a semblé propice pour essayer, dans la limite de nos forces, de combler cette lacune. Le cadre est vaste, multiple, infini; nous n'osons certainement nous flatter de le remplir au gré de tous. Le public est prêt; saurons-nous seulement l'intéresser? Là est la question.

Le format de cette nouvelle série du *Cabinet de l'Amateur* a été agrandi, ses dispositions modifiées. Nous réunirons dans la Gazette destinée à envelopper la Revue tout ce qui est d'un intérêt momentané, mais dont on aime à pouvoir retrouver les traces, c'est-à-dire, nouvelles, bulletin des ventes publiques, examen des publications bibliographiques qui intéressent les arts, etc., etc.

Notre titre est à lui seul un programme beaucoup trop étendu pour que nous essayions de le parcourir; cabinet ou musée, *magazine*, archives ou revue, nous ne nous écarterons pas de son esprit. — L'histoire de la *céramique de la renaissance*, que nous avions annoncée il y a longtemps déjà, paraîtra ici par fragments, à des époques rapprochées, ornée de toutes les preuves et de tous les documents désirables. — La question des *origines*, ou plutôt des premiers développements de la *gravure au burin*, a été remise à l'ordre du jour par des travaux récents : une suite importante de monuments inédits nous permettra de revendiquer pour l'art français la large part qui lui appartient. — Quelques pages excellentes de Robert Nanteuil, *Réflexions et maximes* sur la peinture et la gravure, seront d'un grand intérêt. — Enfin, nous aurons la bonne fortune d'ajouter à l'œuvre de Marc-Antoine Raimondi des travaux inédits qui jettent un jour nouveau sur la vie de cet illustre artiste.

Dans la *numismatique*, tout ce qui tient à l'histoire de l'art est de notre ressort; mais nous nous occuperons plus particulièrement des médaillistes de la renaissance, qui nous appartiennent exclusivement.

Chaque année, outre les dessins qui doivent accompagner notre texte, un choix nouveau d'ornements empruntés aux plus belles époques de l'art, frontispices,

lettres capitales, fleurons, têtes de pages et marques de libraires, fera de nos volumes un musée typographique, classé méthodiquement, digne de fixer l'attention des *bibliophiles.*—Les livres anciens *illustrés*, qui tiennent de si près à l'histoire de la gravure, — la reliure, et tout ce qui se rattache à l'art dans la confection des livres, nous fournira des pages curieuses.

A partir du prochain numéro, chaque livraison du *Cabinet* contiendra une page de marques de fabriques, d'artistes, ou de collections qu'il importe le plus aux amateurs de connaître.

Ce recueil est fait par un amateur pour les amateurs, exclusivement à leur point de vue. Nous comptons sur leur concours. Ils peuvent disposer de nous en tout ce qui peut leur être utile et nous recevrons avec reconnaissance les observations et les communications qu'ils voudront bien nous faire. Dès le premier jour, nous le plaçons sous leur patronage; s'ils l'adoptent, il sera leur œuvre aussi bien que la nôtre.

NOUVELLES DIVERSES.

La restauration des tableaux dans les collections publiques semble à l'ordre du jour; on sait avec quelles fortunes diverses on a touché à quelques-uns des chefs-d'œuvre du musée du Louvre. L'académie des Beaux-Arts, qui s'en est émue, doit publier, sur ce sujet, un rapport qui nous donnera l'occasion de revenir sur les soins à apporter à ces opérations d'un si haut intérêt pour les amateurs.

A Milan, le *Mariage de la Vierge*, de Raphaël, dont le panneau a été consolidé, vient de reprendre un éclat tout nouveau sous les mains habiles et discrètes du chevalier J. Molteni. Cette opération, admirablement conduite, est digne, de tout point, de l'expérience consommée de cet artiste qui porte si haut le culte et la connaissance des maîtres.

A Rome, le grand tableau de Raphaël, *Saint Luc peignant la Vierge,* qui se trouve dans le musée de l'Académie, était, depuis deux siècles, dans un état si délabré qu'il échappait presque à l'attention; il vient de nous être restitué d'une manière très-satisfaisante par M. Giov. Pileri; c'est même une résurrection dans la meilleure acception du mot. Le panneau était affreusement gondolé; l'œuvre du grand artiste était enseveli sous d'épaisses restaurations qui avaient poussé au noir et sous une triple couche de vernis jaune. On pourra maintenant étudier sur cette composition remarquable la suite des transformations successives du génie de Raphaël jusqu'aux derniers temps de sa vie, car le Saint Luc, qui était resté inachevé, est une de ses dernières productions.

La Leçon d'anatomie, de Rembrandt, du musée de la Haye, est aujourd'hui entre les mains des restaurateurs; espérons qu'elle en sortira heureusement.

— La galerie du Louvre a acquis à la vente de la collection Vallardi, de Milan, faite à Paris en décembre dernier, un triptique de Hemmlinck, d'une très-grande finesse d'exécution, mais un peu pâle de couleurs. Notre collection des dessins des grands maîtres s'est augmentée d'un superbe carton de Léonard de Vinci, provenant de la même source : c'est un buste de femme, de profil, grand comme nature.

— L'Italie est toujours la source vive et abondante où se puisent les productions artistiques d'un ordre élevé. Elle a produit pendant des siècles; ses monuments, remplis de chefs-d'œuvre, lui assurent une gloire que rien ne saurait altérer. Il y aurait vraiment de la puérilité à elle de regretter les quelques épaves que nous pouvons y recueillir encore, et qui servent chez nous à entretenir l'admiration pour son génie passé, la sympathie pour ses récents et glorieux efforts.

Cette fameuse collection Campana, de Rome, dont on a tant parlé, prise en payement par le gouvernement romain pour une somme de cinq millions, se disperse en détail et à l'amiable au moment où nous écrivons. M. Robinson, directeur du musée de Kensington, de Londres, a pu avoir, au prix de cent trente mille francs, toute la partie des sculptures de la renaissance, marbres et terres cuites, et un grand nombre d'autres beaux objets de la même époque pris dans les différentes classes de la collection. Ce choix, fait par un connaisseur très-clairvoyant et très-vif chez des gens qu'aveuglait le son de guinées hérétiques, qui avaient pour eux tout l'attrait du fruit défendu, ne peut être qu'excellent. Parmi les sculptures, nous nous rappelons un marbre de Michel-Ange à l'état d'ébauche seulement, mais qui a toutes les beautés de sentiment et d'expression des œuvres les plus achevées.

La Russie est venue ensuite, et, pour une somme de cent mille écus romains, a enlevé tous les vases grecs, série importante qui contenait, outre la belle suite des vases de *Cere* couverts d'inscriptions et de dessins archaïques, tous les vases du potier *Nicostènes,* et cette magnifique *Idrie* trouvée à Cumes, surnommée le *roi des vases*, le plus beau en effet qu'il soit possible de rêver pour la rare élégance du galbe et la souveraine beauté des bas-reliefs dont il est orné.

Un M. Gismondi, de Rome, est venu dernièrement à Paris, porteur de propositions et d'albums photographiés, où étaient reproduits les marbres antiques de la collection Campana : ils ont été entre les mains de quelques amateurs.

— La *National Gallery* de Londres s'est enrichie depuis peu d'une précieuse *predella* du frate Giovanni Angelico, de Fiesole, payée 102,000 fr. au chevalier Valentini, à Rome, y compris un droit de sortie de vingt pour cent. Cette peinture réunit toutes les conditions que l'on recherche en Angleterre, la beauté, la conservation et surtout la célébrité. On appelle *predella*, en Italie, la base d'un tableau d'autel ordinairemeut divisé en plusieurs compartiments, sur lesquels les artistes du quinzième siècle avaient l'habitude de retracer des épisodes qui se rattachent au sujet principal; placés plus près de la vue, ils y déployaient toutes les finesses de leurs pinceaux. Lorsque l'usage vint de surcharger les autels d'ornements placés sur des gradins, elles disparurent presque toutes.

Celle-ci appartenait au tableau d'autel de la petite église de Saint-Dominique, qui est sur la route de Florence à Fiesole, et fut vendue par les moines, en 1802, au père du dernier propriétaire. Elle se compose de cinq petits panneaux de 32 cent. de hauteur; celui du milieu, qui a 70 cent. de large, représente le Christ dans une gloire, entouré d'anges au nombre de plus de cent vingt; sur les deux pièces latérales, qui ont

chacune 64 cent., la Vierge, saint Pierre et saint Paul sont en adoration, tournés vers le sujet du centre et entourés d'un triple rang de bienheureux; les plus illustres docteurs de l'ordre de Saint-Dominique sont groupés aux deux extrémités sur des panneaux de 20 cent. On connaît la finesse du pinceau de fra Angelico; elle est ici admirable. Vasari parle de cette predella dans sa Vie du frate Giovanni: « Les figurines innombrables que l'on voit dans une gloire céleste, dit-il, sont si belles qu'elles paraissent vraiment du paradis, et celui qui s'en approche ne peut se rassasier de les voir. »

Ce n'est pas sans difficultés que le gouvernement britannique est parvenu à faire sortir ces petites peintures des États de l'Église. La tourbe des employés subalternes qui déshonorent l'administration romaine voulait manger (*magniar*), comme on dit dans le pays, et les Anglais n'aiment guère transiger avec l'appétit de ces messieurs; on avait su le prix d'achat et il fallut payer le droit de sortie énorme de 17,000 fr.

Le British-Museum, la Galerie nationale et le musée de Kensington sont trois foyers de recherches d'une activité vraiment admirable. Il règne dans l'administration de ces collections un mouvement, un entrain qui ne connaît pas de relâche. Correspondances, voyages, missions, zèle, intelligence, argent, rien n'est épargné, et ces efforts auront accumulé avant peu dans les musées d'Angleterre des trésors dont l'Europe sera jalouse... mais trop tard.

— Les 100,000 fr. de la predella de fra Giovanni nous conduisent naturellement au grand paysage d'*Hobbema*, de la vente Patureau, qui vient d'entrer dans la collection de M. le comte de Morny; c'est aussi un tableau de 100,000 fr. Il passe généralement pour la page la plus importante du maître. Possédé par M. Van Saceghem, de Gand, avant de tomber entre les mains de M. Patureau, il avait été acheté un peu plus de 100,000 fr. à la vente de 1859 par un riche banquier de Berlin, M. Schultz, qui vient de le céder à l'illustre amateur français pour le même prix, dit-on.

— La collection de vases grecs de feu M. Panckoucke, au nombre de près de cinq cents, vient d'être achetée par MM. Rollin et Feuardent; elle contient, parmi beaucoup de beaux spécimens de fabriques diverses, un très-grand nombre de sujets relatifs à l'histoire d'Hercule. Les mêmes négociants ont aussi acquis à l'amiable la collection des monnaies royales de M. Rousseau. La vente, qui avait été annoncée pour l'année prochaine, n'aura donc pas lieu.

— Mais la grande affaire de la saison et du moment, c'est la vente des belles collections que le prince Soltykoff réunissait depuis vingt-cinq ans avec tant de générosité, de persévérance et de goût. D'où vient cette détermination soudaine de se priver de tant d'objets rares et précieux, je dirais même introuvables, si on n'avait abusé du mot, d'abandonner en un jour le fruit de tant de peines, de tant de souffrances endurées pour les réunir, les grouper et les compléter? On connaît mal les tribulations et les déboires du collectionneur, et le prince, qui était difficile, fut soumis à de rudes épreuves. Tel objet que je pourrais citer, auquel il ne manquait qu'un clou, a été trois ans entre les mains du restaurateur qui devait le remplacer. Deux fois le prince Soltykoff a fait construire des hôtels avec le soin et la recherche qu'il apportait à toute chose, et deux fois les hôtels se sont trouvés trop étroits pour sa collection. Jamais, cela peut paraître incroyable, il n'a pu parvenir à rencontrer un homme capable de disposer d'une façon pittoresque et suivant son rêve les nombreuses richesses qu'il avait amassées. Il y a de ces choses qui paraissent simples au premier abord et qui sont d'une difficulté inouïe, et on se lasse un jour.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans des détails sur une collection qui demanderait des volumes. S. M. l'Empereur a acheté au prince Soltykoff, pour deux cent cinquante mille francs, les armes et armures européennes: c'était, avec les objets des treizième et quatorzième siècles, la partie la plus caressée par l'amateur; on les dit destinées au château de Pierrefonds. Le reste a été vendu à une société de spéculateurs pour une somme de *dix-sept cent cinquante mille francs*. Elle sera revendue pour leur compte dans le courant du mois d'avril; rien n'en a été distrait.

Les armes orientales, partie distincte, cataloguée à part, dont la vente avait été annoncée pour le 25 mars, ont été cédées en bloc, avant la vente, au représentant de l'empereur de Russie. C'est un précédent fâcheux pour le reste.

VENTES PUBLIQUES.

Avec la valeur toujours croissante qui s'attache aux objets d'art et à toute la série des monuments historiques, il est facile de prédire que toutes les richesses artistiques de la France, la plus précieuse partie de son mobilier, sont destinées à passer tôt ou tard par l'hôtel des commissaires priseurs, puisque c'est la voie naturelle la plus facile, et en même temps la plus sûre pour les vendre. La somme importante que représente aujourd'hui une collection choisie doit même contribuer à rendre les ventes plus fréquentes; il y a donc toute autre chose qu'un simple intérêt de curiosité à en observer avec soin les mouvements, à suivre dans leurs pérégrinations nouvelles les œuvres les plus importantes et à en constater le prix. A toutes les époques, on a tenu de ces sortes de registres, espèces de *stud-book* du genre, qui deviennent des éléments de garantie qui intéressent tous les amateurs.

C'est néanmoins une tâche difficile et délicate à remplir. Nous expliquerons, au fur et à mesure que l'occasion s'en présentera, ce qui constitue le haut prix de certains objets, et, au point de vue pratique, dans quelles mesures on doit s'en servir. Les chiffres ne signifient rien eux-mêmes, c'est la nature des objets qui fait tout.

Il y aurait bien quelque chose à dire sur la sincérité qui préside à quelques opérations; mais avec quelle délicatesse pourrions-nous y toucher sans faire crier beaucoup les patients! Nous nous en abstiendrons le plus souvent. Nous devons remarquer cependant que, dans quelques-unes de ces occasions où les ventes d'objets d'art sont devenues des affaires montées qui doivent faire prime, ce n'est plus le vendeur qui se trouve en présence de cette *révision* que nous poursuivions jadis, c'est le public qui est vis-à-vis d'un vendeur résolu à lui faire payer cher ses moindres fantaisies.

Les ventes dites *franches* deviennent de plus en plus rares, et nous regrettons l'âge d'or où on lisait dans les catalogues, au-dessous des conditions de la vente et du mode de payement, la note que nous reproduisons ici :

AVERTISSEMENT.

« Pour faire voir que l'on agit cordialement et de « bonne foi, et qu'on n'a point dessein de faire valoir « la vente par aucun artifice ni détour, les héritiers « s'engagent et promettent de payer *dix louis* à celui « qui fera voir qu'on a poussé de leur part ou acheté « pour leur compte aucun des articles de ce catalogue. »

Ces lignes empruntées à un catalogue publié en 1760, il y a juste un siècle, sont d'une rédaction excellente, nous en recommandons bien vivement l'usage.

La saison des ventes, qui n'annonçait rien de bien extraordinaire à son début, a pris plus tard des proportions tout à fait exceptionnelles. La bibliothèque de M. Solar, les estampes de M. de Arozarena, les tableaux de MM. Leroy d'Étioles, d'Aigremont, Vallardi, Werthemberg, Joseph Fau, de madame Odier, les bronzes de M. de Monville, les collections Albert, de Montbron, de Saint-Clou, d'Aigremont, etc., ont offert aux amateurs de nombreuses et belles occasions; celles de madame la comtesse Lehon, de MM. Decamps, Diaz, Rhoné, Dreux, fourniront, au mois d'avril, un contingent superbe. Enfin, les fameuses collections du prince Soltykoff, dont la vente doit durer tout avril et une partie de mai, ne laisseront pas l'intérêt se ralentir un seul instant. Si les vendeurs sont nombreux, les acheteurs sont en plus grand nombre encore, et rien ne sera donné. Nous venons un peu tard pour rendre compte de toutes ces belles choses; mais nous ferons en sorte de ne rien laisser échapper de digne de mémoire.

— La bibliothèque de M. Solar présentait un assemblage vraiment extraordinaire de livres rares, beaux ou curieux à différents titres. Réunie avec l'activité fiévreuse d'un homme qui « a voulu jouir vite comme s'il eût pressenti qu'il ne devait pas jouir longtemps, » ainsi que l'explique très-bien l'introduction mise en tête du catalogue, elle avait quelques-uns des défauts des choses hâtives. Rien n'avait été épargné pour la former, M. Solar avait des agents qui parcouraient l'Europe, et il ne reculait devant aucun prix. Des collections choisies étaient venues se fondre dans la sienne; mais le temps est le complément indispensable de certaines choses: elle n'avait ni l'aspect vénérable, ni la distinction des cabinets formés avec réflexion. A côté de bijoux sortis des collections Tripier, Camerata, Lacarelle, ou de Clinchamp, se trouvaient des reliures disparates ou d'une disposition mal conçue, appliquées sur des livres exhalant l'odeur du chlore, et qui avaient perdu, dans des lavages récents, la couleur harmonieuse et la fermeté qui font le charme des vieux livres. La vente Solar a été une de ces affaires vigoureusement *soutenues :* un *M. Osiris* qui n'était, comme l'ancien, qu'un masque transparent du soleil, mit bien des amateurs hors de combat, dès les premiers jours, par l'intrépidité de ses enchères. Après la vente des manuscrits de cette collection qui est annoncée pour le 15 avril, le libraire Techner nous promet une liste des prix, imprimée, qui nous donnera l'occasion de revenir sur les romans de chevalerie et sur les reliures anciennes qui faisaient partie de la bibliothèque de M. Félix Solar.

— M. le baron de Monville est un amateur de la vieille roche. Il lui semblait si singulier de vendre lui-même la collection, l'enfant qu'il avait caressé et nourri pendant trente ans, qu'il n'a pu résister à signaler cette particularité en inscrivant sur son catalogue que la vente était faite *avant son décès!* Comme il se trompait d'époque! Aujourd'hui, on ne laisse guère ce soin à ses héritiers : on vend soi-même, et plutôt deux fois qu'une; on veut avoir son jour, et on trouve une jouissance à en faire soi-même les honneurs.

La collection du baron de Monville était une des plus visitées de Paris; l'art des bronzes italiens du seizième siècle s'y trouvait représenté d'une façon très-complète; le propriétaire, très-goûté lui-même, était entouré d'amitiés généreuses qui se sont fait une fête de se disputer les choses dont il se séparait. Tout a été, comme on dit, *alle stelle:* ajoutons que tout y était gracieux, élégant, d'un choix irréprochable, et que les objets de ce genre sont fort rares en cet état. Voici quelques-uns des prix de la vente :

	fr.
Deux candélabres italiens (n° 1), le soleil et la lune, figures nues supportant des coupes...............	1,600
Femme nue assise sur un socle drapé (3).........	520
Vénus accroupie sortant du bain (4)..............	1,500
Vénus sortant du bain, le pied gauche sur un rocher (6).	1,015
L'enlèvement de Déjanire (7), groupe de petite dimension, fort rare, une merveille de ciselure........	2,830
Femme nue accroupie tenant un enfant entre ses jambes (10)....................................	510
Femme nue debout (11) se retirant une épine du pied..	750
Femme nue assise tressant ses cheveux (12).......	1,601
Femme nue assise les jambes drapées (13).........	800
Figure drapée à demi couchée, tenant un miroir (17).	1,500
Deux figurines nues assises et faisant pendant (18), l'une qui se coupe les ongles du pied, l'autre qui cherche à en retirer une épine.....................	1,505
Vénus et l'Amour tenant un arc (21), petit groupe .	900
Vénus sortant du bain, le pied gauche posé sur un vase (24)......................................	1,000
Vénus accroupie (25), délicieuse petite composition.	1,250
Vénus marine (39). La déesse est posée sur un monstre marin; autour d'elle jouent les Amours. Grand bas-relief d'une exécution superbe, mais d'un style un peu indécis et que nous croyons de l'Algarde...........	8,070
Lampe, tritonide à cheval sur un monstre marin (159), élégante composition. Ce bronze, qui venait de la collection d'Horace Walpool, est gravé dans le premier volume du *Cabinet de l'amateur*, p. 442...........	1,860

Un grand nombre de petits bas-reliefs, lampes, vases, encriers, coffrets, flambeaux, la plupart du quinzième siècle et d'un goût excellent, ont été très-recherchés.

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMPe
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — N° 2. AVRIL 1861

SOMMAIRE

MUSÉE DU LOUVRE.

L'opinion publique s'était vivement préoccupée l'année dernière des travaux de restauration qui ont été exécutés sur un certain nombre de tableaux du musée du Louvre, la suite des compositions de Rubens connue sous le nom de galerie Médicis, entre autres, et le Saint Michel de Raphaël. Pour calmer les inquiétudes du public, qui avaient été partagées par quelques-uns de nos artistes les plus illustres, la direction générale des musées avait décidé qu'à l'avenir aucune restauration ne serait entreprise sans l'avis préalable d'une commission composée de la section de peinture de l'Institut. Nous avons annoncé, dans notre dernier numéro, la publication prochaine d'un rapport rédigé sur ce sujet par cette classe de l'Académie des Beaux-Arts; il paraît qu'elle n'aura pas lieu, nous le regrettons bien sincèrement: rien n'eût été plus important que d'éclairer le public et l'administration elle-même par un semblable document.

Si nous en croyons l'arrêté suivant du maréchal ministre de la maison de l'Empereur, publié dans le *Moniteur* du 20 mars, ces alarmes sont loin d'être calmées. En donnant une forme officielle à la résolution de l'année dernière pour ce qui concerne les tableaux, cet arrêté en aggrave la portée en y ajoutant une commission consultative, précaution nouvelle qui semble s'adresser aux autres départements.

Voici l'arrêté du *Moniteur :*

« Au nom de l'Empereur,

« Le maréchal de France, ministre de la Maison de l'Empereur,

« Considérant que la conservation et la restauration des objets d'art compris dans la dotation de la Couronne, et les acquisitions d'œuvres nouvelles, présentent souvent des questions délicates pour la solution desquelles la direction générale des Musées, tout en conservant sa liberté d'action et sa responsabilité, peut utilement consulter des hommes éclairés et spéciaux,

« Sur la proposition du directeur général des Musées impériaux,

« Arrête :

« Art. 1er. Il est créé une commission consultative des Musées impériaux.

« Art. 2. Cette commission sera présidée par le directeur général des Musées, qui la réunira toutes les fois qu'il le jugera nécessaire pour la consulter sur l'acquisition ou la restauration des objets d'art, ainsi que les meilleurs procédés de conservation.

« Art. 3. Sont nommés membres de cette commission :

MM. Gatteaux, membre de l'Institut ;
His de la Salle ;
Le vicomte de Jansé ;
Louis Lacaze ;
Le marquis Maison ;
E. Marcille ;
De Saulcy, sénateur, membre de l'Institut ;
Henri de Triqueti ;
Viollet-Le-Duc.

« Les conservateurs des Musées impériaux font, de droit, partie de la commission.

« Art. 4. Aucune restauration de tableaux ne sera autorisée par la direction générale des Musées impériaux qu'après avoir préalablement consulté la section de peinture de l'Académie des beaux-arts.

« Art. 5. Les avis de la commission seront rédigés séance tenante et constatés par des procès-verbaux que signeront les membres présents.

« Art. 6. Le directeur général des Musées impériaux est chargé de l'exécution du présent arrêté.

« Paris, le 18 mars 1861.

« VAILLANT. »

La direction du musée du Louvre, s'il faut le dire, nous semble manquer d'initiative ; elle s'est laissée devancer par le public, et il serait triste de prédire qu'elle ne le rattrapera pas de sitôt. Nous vivons à une époque d'activité qui ne peut plus s'accommoder du *far niente* et des loisirs où vivaient autrefois les conservateurs de nos collections. Très-préoccupés d'art, nous avons hâte de reconquérir sur le passé tout ce qui nous en dérobe

encore la connaissance, et de pouvoir étudier chez nous des spécimens choisis de tous les grands artistes qui font la gloire des temps modernes. Tous nos vœux sont de voir nos musées se compléter, combler des lacunes nombreuses, qui deviennent de jour en jour plus sensibles, marcher comme marche la science elle-même, et lui fournir chaque jour un nouvel aliment. L'impulsion a été donnée aux archives et aux bibliothèques, le musée du Louvre seul reste immobile.

Sans doute il est excellent de s'entourer des conseils d'hommes aussi distingués que ceux désignés par M. le directeur général dans l'arrêté que nous venons de reproduire ; mais, si les conservateurs ne savent pas leur métier, comme on pourrait le croire en voyant appeler à leur aide de simples particuliers, qui le leur apprendra ?

Nous parlerons un peu tour à tour de ce qui touche aux musées en général. Nous croyons notre point de vue d'amateur excellent. Nous savons tous les directeurs de nos collections animés des meilleures intentions, mais cela ne suffit pas. Nous stimulerons leur zèle en signalant des améliorations faciles qui leur échappent, mais que le public voit et qu'il réclame.

Par exemple, M. le directeur général des musées ne peut ignorer que la plupart des départements de ce vaste et magnifique établissement manquent de catalogues :

Le musée des monuments égyptiens,
Les vases grecs,
Les terres cuites antiques,
Les bronzes,
Une partie des objets d'art de la renaissance,

n'en ont jamais eu.

Notre admirable collection de marbres antiques en manque depuis trente ans.

Il y en a vingt que celui des dessins des vieux maîtres n'a pas été réimprimé.

Le musée des Souverains attend encore le sien, qui peut être des plus intéressants.

Il serait temps d'y songer, c'est une véritable barbarie.

Les catalogues sont une source élémentaire d'instruction pour le public qui visite les musées ; sans eux les collections restent des lettres mortes, et les étrangers accourus pour les voir ne peuvent même remporter chez eux ce guide des souvenirs, que l'on trouve partout ailleurs.

Est-ce paresse ou insuffisance chez les conservateurs ? nous ne savons ; mais la simple énonciation du fait est tellement grave que nous n'avons pas un mot à y ajouter.

Les catalogues publiés nous semblent aussi, pour la plupart, vendus à un prix trop élevé par l'administration.

Nous pourrions citer tel catalogue de collection anglaise, commenté avec soin, imprimé avec luxe (200 pages in-8° et 100 dessins sur bois), qui se *donne* pour *six pences* (63 centimes), dans le but excellent de populariser les connaissances, les notions d'art et de goût.

C'est ainsi que l'avait compris M. le comte Léon de Laborde dans son catalogue des émaux du Louvre, livre précieux sous une apparence modeste, qui est devenu un manuel pour tous les amateurs. Il a 450 pages, il est orné de monogrammes et de signatures, *fac-simile* avec soin, et ne se vend qu'un franc cinquante centimes.

C'est un excellent exemple qu'il avait donné là, il méritait d'être suivi.

NOUVELLES DIVERSES.

Deux découvertes fort intéressantes pour l'histoire de l'art, viennent d'être faites presque simultanément à Londres et à Bruges.

La première est celle du testament de Hans Holbein et de sa vérification par la cour archiépiscopale de Westminster qui a été communiquée dans la dernière séance de la Société des Antiquaires de Londres, par M. W.-H. Black. D'après ce document la date certaine de la mort d'Holbein doit être placée en 1543 et non en 1554, comme on l'avait cru jusqu'à présent. Cette date, du reste, concorde parfaitement avec les comptes de la maison de Henri VIII dont l'artiste faisait partie en qualité de valet de chambre du roi, et qui ne font plus mention de ses gages depuis cette époque, ce qui avait déjà été remarqué.

Holbein n'est pas mort de la grande peste qui a ravagé Londres en 1554, mais d'une épidémie antérieure de plus de dix années. Il ressort aussi, de l'enregistrement par la cour, qu'il est mort insolvable comme mourait Rembrandt un siècle plus tard, et beaucoup d'autres particularités que M. Black se réserve de joindre au document qui sera publié dans le prochain volume de la Société des Antiquaires de Londres.

L'autre découverte est aussi un testament, celui de Jean Hemmling, qu'il nous faudra écrire désormais Memlinc ou Memlync, suivant le document que vient de publier un recueil belge, le *Journal des Beaux-Arts*, publié à Anvers par M. Siret. L'illustre artiste qui a servi de thème à tant de fables ingénieuses, est mort à Bruges en 1495, riche, propriétaire, et laissant trois enfants, Jean, Cornélie et Nicolas. Sa femme, appelée Anne, était morte en 1487, et il est très-probable que l'aîné des enfants a suivi la carrière de son père.

Deux documents cités dans le commentaire publié à la suite de cet acte important orthographient son nom : Joann van Memmingen, ce qui pourrait aussi faire conjecturer qu'il était né à Memmingen, petite ville de Bavière, située entre Ulm et Lindau.

VENTES PUBLIQUES.

Quelques jours de retard dans la publication de notre deuxième numéro nous permettent de donner dès aujourd'hui les résultats de la vente des collections du prince Soltykoff. On a beaucoup causé sur cette opération. Les armes européennes écartées, le reste avait été acheté en bloc par MM. Achille Seillière et Comp., et le tout a été revendu en détail pour leur compte. On a semblé craindre, en voyant la spéculation, armée de capitaux énormes, se porter sur ce genre d'affaires pour la seconde fois depuis un an, de voir se former une nouvelle *bande noire* pour le démembrement de nos collections.

D'autre part, tout oblige en ce monde, même une grande fortune, et on a blâmé, au point de vue de la convenance, M. Achille Seillière, un des grands fournisseurs de l'administration des tabacs et des ministères de la guerre et de la marine, cinquante fois millionnaire, et qui pouvait fort bien acheter la collection pour son propre compte, d'en faire l'objet d'une simple spéculation. D'autres auraient voulu, puisqu'il désirait garder pour lui une partie des objets les plus précieux, qu'il ne

laissât pas le public dans une incertitude qui a peut-être nui au bon résultat de la vente, et que les objets qu'il voulait conserver eussent été préalablement retirés.

Le tout avait été acheté, dit-on, 1,750,000 fr. Les armes orientales ont été vendues en bloc à S. M. l'empereur de Russie pour la somme de. . . . 190,000 fr.
La vente du reste a produit . . . . 1,770,000 »

Total. . . . . . 1,960,000 fr.

Les frais de vente et de commission d'achat peuvent être évalués à 250,000 fr., l'affaire a donc été médiocre au point de vue financier. Il est vrai que, dans ce compte, ne sont pas compris deux beaux portraits en émail et vingt-six montres charmantes du seizième siècle, qui n'ont pas été adjugées.

Le représentant des musées de Londres a acheté pour 300,000 fr.; le musée de l'hôtel Cluny pour 35,000 fr., et le musée du Louvre pour 45,000. fr.

Beaucoup de marchands anglais, qui ont passé et repassé la Manche quatre fois de suite pour assister à la vente, ont fait de belles acquisitions. Les amateurs français y assistaient en grand nombre; mais beaucoup aussi, et pour cause, s'y étaient faits représenter.

La vente a été rondement menée : à M. Roussel, directeur habituel de ces grandes opérations, on avait adjoint MM. Caran père et fils. M. Louis Caran ne nous paraît pas avoir le tact qui convient aux fonctions d'expert; il est passionné, presse son public, trouve que tout se vend trop bon marché. Il y a un tempérament à tenir dans ces sortes d'objurgations; les amateurs sont de véritables sensitives, un rien leur fait replier leurs ailes, trop de zèle nuit souvent. C'est du reste avec regret que nous verrions ce jeune homme, habile ciseleur et qui ne manque pas de goût, abandonner l'art et les services qu'il peut rendre aux collectionneurs d'objets précieux, pour embrasser la carrière des ventes publiques. Il va sans dire que M. Charles Pillet tenait entre ses mains le marteau des adjudications. Nous avons admiré une fois de plus, dans cette longue séance d'un mois, son esprit toujours présent, sa voix d'une égalité inaltérable, répétant, sans être jamais monotone, les mêmes paroles de mille manières différentes; c'est vraiment un grand art : il dépasse de beaucoup son prédécesseur, M. Bonnefons de Lavialle, qui était excellent.

Beaucoup d'objets ont obtenu, dans cette vente, des prix exceptionnels et très-élevés; mais ils étaient d'un choix hors ligne; nous donnerons dans nos prochains numéros la *liste complète* des prix d'adjudication et quelques observations sur la rédaction du catalogue où percent plusieurs vues systématiques capables d'égarer l'opinion des amateurs sur l'origine de certaines classes d'objets du treizième et du quatorzième siècle.

— Nous enregistrons seulement pour mémoire, parmi quelques-unes des ventes de tableaux du mois dernier, celles des collections de MM. Leroy d'Étiolles et d'Aigremont. Cette dernière contenait quelques bonnes peintures hollandaises qu'on s'était fait un plaisir de décrier à l'Exposition, nous ne savons dans quel but, et que le propriétaire a prudemment retirées; le reste dont il n'est pas intéressant de conserver la trace, rentrait dans ce qu'on appelle la tableaumanie; douce passion qui fait beaucoup d'heureux à bon marché! La *Galerie* Leroy d'Étiolles avait dans le monde une grande notoriété. Grâce au nom du célèbre docteur, on parlait de ses Raphaël; Corrége, Titien et le Vinci devaient aussi s'y trouver réunis avec beaucoup d'autres merveilles; il n'y avait dans tout cela que beaucoup de bon vouloir de la part du propriétaire peu connaisseur, et de très-pauvres peintures. On n'a pu moins faire, dans le catalogue, que de les placer sous la dénomination d'*école* de..., ce qui pouvait, au besoin, ressembler à une épigramme.

Cependant, comme cela arrive toujours dans ces sortes d'occasions, on voit des Titien, des Rembrandt et des Velazquez se vendre 1,500 et 2,000 fr. C'est beaucoup trop s'ils sont apocryphes, c'est trop peu s'ils sont vrais. On ne déracinera jamais de l'esprit de certaines gens que l'on peut chaque jour, dans les ventes publiques, sans même s'y connaître beaucoup, acheter des chefs-d'œuvre pour quelques louis.

— Mais une opération sur laquelle il convient de s'arrêter, c'est la vente d'une *Sainte-Famille* attribuée à Sébastien del Piombo, que nous avions déjà vue à l'hôtel Drouot l'année dernière escortée d'une déclaration d'authenticité de M. Ch. Blanc. Je ne sais vraiment pas quelle peut être au juste la valeur d'une déclaration d'authenticité faite par M. Blanc; pour beaucoup de gens, elle ne vaut guère plus que le fameux billet de Ninon; toutefois, tant est grande, chez nous, l'influence de la lettre moulée, comme le remarquait *Paul Louis*, elle avait fait accourir beaucoup de curieux, et lorsque l'adjudication fut prononcée au prix de 40,000 fr., nous vîmes autour de nous certaines gens, habillés d'une certaine manière, s'écrier en hochant la tête : C'est un bon coup! c'est un bon coup!

Le mystère s'est un peu éclairci cette année, la *Sainte-Famille* authentique avait été rachetée par son propriétaire, M. Vignolle, qui vient de la remettre en vente. Obligé, dit la notice, « *de quitter Paris pour retourner dans son pays natal, il se résoud à se séparer de cette œuvre importante.* » Le public s'est montré singulièrement refroidi, et la *Sainte-Famille* a été adjugée au prix de 15,000 francs; nous ne sommes pas curieux, mais nous voudrions bien savoir à qui. Si, par hasard, c'était encore à son propriétaire, ne voilà-t-il pas un galant homme bien trompé dans ses espérances; il aura eu à payer 4 ou 5,000 fr. de frais, un peu plus peut-être que ne vaut son tableau qui n'est pas mauvais sans être pour cela de Sébastien del Piombo, un des plus grands maîtres de la renaissance, dont les œuvres ont cet aspect de grandeur et de fierté qui fait toujours penser à Michel-Ange.

C'est une singulière erreur que de croire à l'influence des articles de journaux sur les ventes. Annoncez, mais ne louez pas; si la chose est bonne, vous n'avez pas affaire à des aveugles; si elle est médiocre, la clairvoyance est bien plus grande encore.

— Avec les collections de MM. Leroy d'Étiolles et d'Aigremont nous avons vu reparaître dans les catalogues la forme littéraire qui en était bannie depuis longtemps; dans le premier, nous avons reconnu la plume exercée d'un écrivain qui signe du pseudonyme W. Burger beaucoup de petits livres très-bien faits sur l'art flamand et hollandais. Les descriptions de l'autre ont été généralement trouvées trop longues.

Mais le catalogue des estampes de M. G. de Arozarena avait une préface attribuée à un *jeune amateur* de

Paris, d'une littérature douteuse et d'une orthodoxie très-contestable, qui nous a valu une piquante brochure de M. Rochoux, le bon marchand d'estampes du quai de l'Horloge.

Voici le passage de la préface incriminée :

« Les estampes qui composent cette collection sont presque exclusivement celles des peintres, M. D. G. de A. ayant compris, dès le premier jour qu'il *colligeât*, la distance qu'il y a entre les gravures émanant directement de l'artiste *qui y met* son âme et celles, peut-être plus soigneusement exécutées, de ces traducteurs qui ne reproduisent jamais *qu'avec froideur* des chefs-d'œuvre.

« Toutes les écoles sont ici représentées, sinon en leur entier, du moins par ces maîtres primesautiers qui *seuls comptent vraiment dans l'histoire de l'art qu'ils résument.* »

Rochoux est un original plein de goût et de connaissances; c'est même le seul aujourd'hui, parmi nos experts, capable de bien rédiger un catalogue raisonné; sa plume dit facilement tout ce qu'il veut dire; il a une clientèle distinguée; il a senti la démangeaison de relever le gant et de prendre la défense de Marc-Antoine Raimondi, de Paul Pontius, de Worsterman, des Audran de Pesne et de beaucoup d'autres assez maltraités comme on a pu le voir dans le passage cité. Il l'a fait un peu vivement, mais avec chaleur; le trait, par exemple, où il compare la prose du *jeune amateur* à celle de M. Jourdain nous a paru forcé; néanmoins, la brochure de Rochoux est curieuse et doit être lue,

Les estampes de M. G. de Arozarena n'avaient rien à faire avec la préface de son catalogue. Très-bonnes et très-belles, rares et bien choisies, elles ont attiré à Paris les marchands d'estampes de Vienne, de Bruxelles et de Francfort, beaucoup de commissions de Londres et tous les amateurs. Rembrandt occupait, dans cette collection, 300 numéros. La suite des paysages était fort belle, et il avait fallu des circonstances tout exceptionnelles pour les réunir en aussi grand nombre. Adrien van Ostade y était presque complet. Mais un maître qui y était aussi très-bien représenté, Martin Schongauer, a été l'objet d'une faveur très-marquée. A mesure que l'on se dépouille de certains préjugés, l'intérêt croît pour beaucoup de monuments jugés en passant. En l'étudiant, on trouve beaucoup de grâce et de finesse dans cet espèce de Léonard de Vinci tudesque. Dans quelques compositions, il arrive presque à la beauté par le sentiment.

La collection de M. de Arozarena, fruit de grands efforts, recueillie sur différents marchés d'Europe, vient d'être dispersée de nouveau. Chaque pièce est marquée, et comme il est dans l'intérêt général que les amateurs puissent annoter leurs catalogues, nous donnerons la suite complète des prix de vente dans les numéros suivants.

A propos de *marques* et de cette dernière vente, nous signalerons un développement funeste de cet usage ; les collections changent aujourd'hui si souvent de propriétaires que les estampes en seront bientôt couvertes si chacun adopte cet usage. Sur celles de la collection de M. de Arozarena, les initiales étaient appliquées en encre bleue, surchargée d'huile, d'un fâcheux effet.

— Madame la comtesse Lehon, expropriée par la ville de Paris, qui lui prend son charmant hôtel des Champs-Élysées pour y faire passer un des nouveaux boulevards, avait mis en vente un petit nombre de toiles délicieuses. On remarquait surtout un charmant Adrien van Ostade, qu'on nous dit avoir été acheté pour S. M. l'Impératrice et qui lui a été vivement disputé par M. Eug. Dutuit, de Rouen; un Jean Weenix superbe; une aquarelle éblouissante de Decamps, la *Sortie de l'École*, qui a fait partie de la collection de M. P. Perrier; deux tableaux de Meissonier, *un Peintre à son chevalet* et *le Liseur*. Le jeu de lumière et la hardiesse de l'effet étaient d'une prodigieuse vérité dans le dernier. Voici les prix d'adjudication :

1 GREUSE. Un portrait 6,000
2 A. DE DREUX. Chasse au faucon 3,050
3 *Idem.* Départ pour la chasse 3,500
4 *Idem.* Chasse au renard 7,000
5 DECAMPS. La Sortie de l'école (1841). — Le marquis d'Hertfort... 34,000
6 *Idem.* Chevaux de hallage. — *Idem*... 2,200
7 *Idem.* Femmes au bain. — *Idem*... 3,000
8 *Idem.* Bataille des Cimbres. — M. J. Fau... 25,000
9 MARILHAT. Vue d'Orient. — Le marq[is] d'Hertfort. 6,400
10 MEISSONIER. Un Peintre à son chevalet. — M. Petit... 11,200
11 *Idem.* Le Liseur. — M. Petit... 13,400
12 ZIEM. Chariot valaque. — M. Boulanger... 4,000
13 L. BACKUISEN. Une Marine 4,900
14 PETER DE HOOGH. La Jeune Mère 3,650
15 *Idem.* Une Dame portant un chien... 5,000
16 NETSCHER. Le Concert d'amateurs. M. Lanenville. 4,450
17 OSTADE. Le Joueur de vielle 31,400
18 REMBRANDT. Un portrait 3,000
19 TERBURG. La Visite 10,900
20 VAN DEN VELDE. Une Marine. — M. Laneuville. 20,000
21 J. WEENIX. Chien de chasse et Gibier. — Le marquis d'Hertfort... 15,600

BIBLIOGRAPHIE.

ANNUAIRE DU BIBLIOPHILE pour l'année 1861, publié par M. LOUIS LACOUR, deuxième année, *Paris*, *Eug. Meugnot*, 1861, in-12. Ce petit volume contient beaucoup d'indications utiles à connaître sur le service intérieur et sur le personnel de nos collections publiques, les accroissements qu'elles reçoivent chaque année, et une foule de renseignements d'un intérêt tout spécial pour les amateurs. M. Lacour n'a peut-être pas encore bien placé ses affections, mais avec le temps son *Annuaire* se perfectionnera. Nous avons particulièrement remarqué, parmi les notices, celles sur la bibliothèque d'Évora en Portugal, sur les maisons des imprimeurs célèbres du seizième siècle, et sur les diverses façons d'aimer les livres.

LE CABINET DE L'AMATEUR (2[e] *série*) paraît tous les mois, à partir de mars 1861, par livraisons de 2 feuilles 1/2 in-4°.

On s'abonne, à Paris, chez FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C[ie], 56, rue Jacob; chez tous les directeurs de poste et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

Abonnement pour Paris. Un an. . . . . . 12 fr.

— pour les départements. . . 14

Un petit nombre d'exemplaires d'amateurs a été tiré sur grand papier vergé fort. Le prix est de 24 fr. par an.

Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franc de port *à* M. EUG. PIOT, *rue Saint-Fiacre, n° 20, à Paris.*

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



NOUVELLE SÉRIE N° 3. MAI 1861

SOMMAIRE

MOUVEMENT DES MUSÉES.

Le musée de l'hôtel de Cluny vient d'ajouter une neuvième couronne aux huit couronnes d'or visigothes du VIIe siècle qu'il possédait déjà. La réunion seule de ces monuments d'une grande rareté place le musée de l'hôtel de Cluny au premier rang. On sait que les huit premières ont été trouvées à la *fuente* de Guarrazar, près Tolède, en 1858; les fouilles en avaient mis au jour quatorze; six plus ou moins endommagées, dit-on, ont été *fondues* à la Monnaie de Madrid; les autres sont maintenant à l'abri de ce danger. La neuvième a été découverte non loin de l'endroit qui avait donné les premières, avec quelques fragments également en or: un beau fleuron, des bouts de chaîne et deux maillons ciselés, qui ont évidemment appartenu aux chaînes de suspension de la plus grande de celles que nous possédons, qui porte, suspendues en forme de pendeloques, les lettres composant le nom du roi Recesvinthus.

Le bandeau de la nouvelle couronne est une sorte de treillage composé de trois cercles réunis par des attaches verticales; chaque point d'intersection est orné d'un chaton contenant un saphir ou un fragment de nacre, et à l'intérieur de chaque maille se balance une petite pendeloque en or terminée par une perle fine. Elle est, comme les autres, suspendue par trois chaînes d'or qui se réunissent sous un double fleuron; une quatrième plus longue, pendant au milieu, porte à son extrémité une croix d'or ornée sur ses deux faces de saphirs et de nacre, comme la couronne elle-même. A l'extrémité des branches de la croix sont attachés des saphirs en forme de poire, traversés par un fil d'or. Le tout pèse un peu plus d'un demi-kilogramme; les pierres sont au nombre de cent dix-neuf.

On a beaucoup écrit, sans rien dire de bien satisfaisant, sur ces couronnes d'or de l'époque gothique. Elles étaient si nombreuses au VIIe siècle, que, lors de la prise de Tolède par les Arabes, on assure que les églises en renfermaient quinze mille; reste à faire la part de l'exagération.

La cathédrale de Monza, Saint-Ambroise de Milan et le trésor de la basilique de Saint-Marc de Venise en ont possédé un certain nombre; elles étaient appelées Cicendeli, — *Cicendelarius hebdomadarius*, — dit un acte du temps, et servaient d'ordinaire à suspendre des lampes. Nous reviendrons sur ce sujet.

— Le musée de l'hôtel de Cluny a fait quelques bonnes acquisitions, à la vente de la collection du prince Soltikoff, en monuments religieux pour la plupart, croix, crosses, châsses, reliquaires et vitraux peints; non pas ce que nous aurions voulu, mais il faut être modeste. Nos lecteurs trouveront signalées dans la liste des prix d'adjudication de cette collection, que nous donnons plus loin, les acquisitions faites par le conservateur, M. Dusommerard.

— M. le duc d'Hamilton a fait don au même établissement de deux belles figures en marbre blanc, deux de ces moines pleureurs qui ornaient autrefois le tombeau de Philippe le Hardi dans la Chartreuse de Dijon. Il est peu de monuments qui fassent plus d'honneur à l'art français de la fin du XIVe siècle que cette suite de personnages si variés d'aspect, touchants ou expressifs dans leurs longs jets de draperie. Des quarante statuettes qui décoraient le tombeau de Philippe le Hardi, beaucoup manquent à l'appel; le musée de Cluny en possédait déjà deux; il serait intéressant de les savoir toutes réunies à Paris ou à Dijon. Aussi louerons-nous surtout l'attention délicate du noble donateur, d'avoir voulu conserver à la France des monuments qui ont pour elle un intérêt tout particulier. — Les deux figures données au musée de l'hôtel de Cluny avaient été payées 1,550 fr. à la vente de la collection Rattier, en 1859.

— Deux beaux ivoires, provenant également de la collection du prince Soltikoff, sont entrés au Louvre. L'un, une grande Vierge en ivoire, qui avait appartenu à M. Lenoir, et plus tard à M. Sommeson, a été payée 15,200 fr., vivement disputée par M. le duc de Blacas. Elle ne s'était, je crois, vendue que 3,000 fr. lors de son dernier passage aux enchères. C'est une belle pièce, sans cependant avoir rien de bien piquant, comme il est facile

d'en juger maintenant, en la comparant aux autres sculptures du même genre qui sont au musée. Peut-être n'est-elle autre que celle qui figurait dans la deuxième armoire du trésor de Saint-Denis, décrite dans l'inventaire : « *Une image de Notre-Dame, faite d'yvoire, couronnée d'or, enrichie de pierres précieuses.* » Nous croyons même nous rappeler qu'il avait été question de sa revendication par l'État, lors de sa dernière apparition à la salle des ventes, en janvier 1848.

L'autre ivoire, le couronnement de la Vierge, est d'un beau style, mais laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la conservation. Les couronnes sont mutilées et les bras de la Vierge manquent. Si le Louvre l'a achetée pour le musée des Souverains, sur la frivole assertion du catalogue que ce groupe représentait Philippe III et Marie de Brabant, sa femme, c'est une grave erreur, contre laquelle aurait dû se mettre en garde le catalogue lui-même, qui, pour légitimer les *bars* dont le manteau de la Vierge est semé, a inventé une union de la Lorraine avec le Brabant, qui n'a jamais eu lieu. M. le directeur général des musées n'est pas obligé de savoir tout cela ; mais les conservateurs devraient s'y connaître.

Ce groupe provient d'une église de Saint-Jean de Maurienne, en Savoie, où il a été acheté il y a quelques années par un négociant français. L'adjudication, poussée jusqu'au prix excessif de 30,000 fr., nous fait regretter bien plus vivement encore la belle chasse de Limoges, ornée de sculptures en ivoire; d'une importance bien autrement considérable pour l'art français du XIIe siècle, à qui elle appartient.

M. le comte de Nieuwerkerke semble attacher un peu de coquetterie à sa présence aux ventes publiques ; il n'y vient pas souvent, mais il aime à s'y faire applaudir. Les manifestations de ce genre sont d'un goût douteux ; il y avait, du reste, beaucoup d'ironie dans celle qui a été provoquée par cette dernière adjudication. Tout le monde savait que le groupe du couronnement de la Vierge était resté quinze jours au Louvre il y a quelques années, et que l'administration avait refusé d'acheter pour 5,000 fr. ce qu'elle payait aujourd'hui 30,000 fr.

M. le directeur général des musées ne paraît pas non plus se douter des dangers de sa présence dans les ventes publiques. Elle est toujours l'indice d'une démonstration énergique et il y vient avec une bonne foi naïve qui ne laisse pas que de réjouir fort les intéressés. Comme il connaît mal ce terrain où on ne laisse rien tomber, ni une parole ni un regard ! Que ne prend-il exemple sur quelques-uns de nos plus riches amateurs, qui s'entourent de précautions infinies pour qu'on ne puisse ni pénétrer leurs secrets ni deviner leurs préférences ? Le temps de la confiance est passé ; ici tout se vend, s'escompte et se paye.

— Ce qui restait de la collection Campana, c'est-à-dire la partie la plus nombreuse, vient d'être acheté par S. M. l'Empereur, qui avait envoyé à Rome à cet effet MM. Léon Renier et S. Cornu. M. le directeur général des musées est allé présider à son transport en France. Une autre fois nous entretiendrons plus longuement nos lecteurs de cette nouvelle acquisition. Si nous avons à y regretter l'absence de quelques pièces d'une rare beauté, elle abonde encore en monuments d'un intérêt historique considérable.

— Nous avons un *errata* à faire au sujet des observations de notre dernier bulletin sur les catalogues du musée du Louvre. Celui de la collection des marbres antiques a été réimprimé en 1848 et ne manque que depuis huit ou dix ans. Pour le catalogue des émaux, dont nous annoncions le prix à *un franc cinquante centimes*, cela n'est vrai que de la première édition ; la seconde se vend *trois francs*. Rien n'y a été changé que le prix, ce qui confirme notre observation sur les tendances de l'administration des musées à faire payer cher au public l'instruction élémentaire qu'il peut trouver dans ses catalogues. On sait que le prix de revient d'une deuxième édition est toujours moins élevé que celui de la première.

VENTES PUBLIQUES.

L'hôtel Drouot n'est plus maintenant qu'une solitude, et il reste encore à notre bulletin des ventes une assez longue revue à passer des collections vendues ce printemps. Nous prendrons mieux nos mesures pour la saison prochaine. Cependant, comme notre compte rendu des ventes est plutôt fait dans le but de conserver des renseignements utiles aux amateurs que dans celui de contenter une vaine curiosité, il est sans inconvénients que nos entretiens se prolongent après qu'elles sont terminées.

Comme nous l'avons fait autrefois pour les galeries Perregaux, Aguado et du cardinal Fesch, pour la collection d'estampes Debois, nous donnerons la liste complète des prix d'adjudication des collections Soltikoff et Arozarena. Peu d'amateurs sont nommés dans la première ; ils avaient pris des précautions exceptionnelles pour s'y faire représenter ; nous respectons cet incognito toutes les fois qu'un intérêt général ne nous paraît pas intéressé à connaître entre quelles mains passent quelques objets importants.

—

COLLECTION SOLTIKOFF.

LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION.

Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.
1 et 2. Bohn.. fr.	6,500	28. Will.	5,500
3. Didot	1,800	28 *bis*. Joyeau.. . .	1,560
4. Didot	34,500	29. Dusommerard. .	1,505
5. Bohn.	355	30.	1,310
6.	510	31. Seillière	810
7.	340	31 *bis*, 32, 33 et 34.	6,250
8.	610	35, 36, 37 et 38. . .	1,650
9. Webb.	10,000	39. Malinet.	2,050
10.	1,760	40.	205
11. Webb.	510	41.	210
12. Caran.	805	42.	57
13. Webb.	600	43.	115
14. Webb.	1,390	44, 45, 46 et 47. . .	150
15 et 16. Webb. . .	820	48.	60
17. Webb.	3,700	49.	100
18.	320	50, 51, 52 et 53. . .	140
19.	2,120	54. Durlacher. . . .	790
20. Couvreur. . . .	780	55. Seillière. . . .	1,760
21. Joyeau.	454	56. Delange	740
22. Attenborough. .	550	57. Beurdeley. . . .	880
23. Roussel.	3,000	58. Durlacher. . . .	455
24. Fieux	7,100	59. Webb	1,000
25. Delange.	3,800	60. Rouzé.	4,900
26. Durlacher. . . .	4,360	61 et 62. Van Cuyk .	7,700
27. Barthélemy. . .	5,320	63. Van Cuyk. . . .	2,000

Numéros du catal.	MM.	Prix d'adjudic.
64.	Seillière	1,480
65 et 66.	Van Cuyk	160
67.	Weterhan	1,201
68.	Webb	2,200
69.	Lowengard	600
70.	Roussel	3,100
71.	Webb	820
72.	Lowengard	500
73.	Basilewski	3,100
74.	Ayers	2,030
75.	Delange	2,000
76.	Ayers	1,032
77.	Ayers	971
78.	Webb	730
79.	Webb	335
80.	Beurdeley	830
81.	Beurdeley	890
82.	Webb	715
83.	Juste	50
84.	Osmont	52
85.		44
86.		45
87.		41
88.		47
89.		48
90.		375
91.		326
92.	Webb	300
93.	id.	475
94.	id.	3,000
95.	id.	2,260
96.	Malinet	187
97.	Delange	310
98.		127
99.		92
100.		545
101.		600
102.	Webb	1,620
103.	Joseph Fau	17,000
104.	Basilewski	320
105.	Lowengard	210
106.	Webb	1,200
107.	Duc d'Hamilton	102
108.	Dusommerard	1,090
109.		40
110.		375
111.		180
112.		180
113.		140
114.	Dejean	1,950
115.		50
116.	Seillière	195
117 et 118.	Roussel	1,250
119.	Seillière	505
120.	Webb	670
121.	id.	15,300
122.	Seillière	1,130
123.	id.	570
124.		460
125.		345
126.		460
127.		76
128.		300
129.	Seillière	3,925
130.		
131.		117
132.	Webb	51,000
133.	Basilewski	4,520
134.	Attenborough	7,300
135.	Basilewski	4,300
136.	Webb	1,360
137.	Basilewski	2,500
138.	Webb	1,167
139.	Basilewski	710
140.	Beurdeley	880
141.	Malinet	7,720
142.	Basilewski	4,050
143.	Attenborough	1,080
144.	Malinet	860
145.	Jacob	800
146.		601
147.	Malinet	770
148.	id.	640
149.	Jacob	1,000
150.	Dusommerard	1,301
151.	Seillière	2,250
152.	Basilewski	1,700
153.	id.	1,700
154.		815
155.		120
156.		400
157 et 158.	Jacob	1,725
159.	Joyeau	1,015
160.		450
161.	Beurdeley	420
162.	Webb	2,700
163.	Seillière	4,950
164.	Lowengard	140
165.	id.	175
166.	Delange	1,000
167.	Jacob	345
168.	id.	475
169.	Lowengard	600
170.	Dusommerard	3,180
171.	Seillière	2,920
172.	id.	5,900
173.	id.	5,600
174.	Joyeau	796
175.	Pozzo	285
176.	Dusommerard	1,900
177.	id.	2,700
178.		205
179.		351
180.	Webb	1,300
181.	Seillière	891
182.	Joyeau	290
183.	Baur	2,700
184.	Webb	460
185.	Dusommerard	385
186.		175
187.		170
188 et 189.	Basilewski	275
190.	id.	700
191.	id.	650
192.	Baur	200
192 *bis*.	Webb	955
193.	Caran	510
194.	Jacob	505
195.	id.	680
196.	Beurdeley	640
197.		610
198.		350
199.	Webb	8,650
200.	id.	4,000
201.	Seillière	1,730
202.	Webb	4,250
202 *bis*.		2,000
203.	Dusommerard	2,223
204.	id.	2,101
205.	Delange	2,140
206.		350
207.	Dusommerard	2,920
208.	Webb	1,300
208 *bis*.	Seillière	3,150
209.	Delange	400
210.		70
211.	Dusommerard	1,960
212.	Caran	190
213.	Dusommerard	275
214.		100
215.		75
216.	Jacob	581
217.	Webb	900
218.	Seillière	1,165
219.	id	1,165
220.		590
221.		165
222.		143
223.		510
224.		1,600
224 *bis*.	Nieuwerkerke	30,000
225.	id.	15,200
226.		150
226 *bis*.		181
227.		510
228.		790
229.		390
230.		70
231.		360
232.	Seillière	2,040
233.		7,500
234.	Seillière	1,480
235.		2,600
236.		4,150
237.		5,200
238.		2,380
239.		950
240.	Devisme	2,900
241.	id.	535
242.		800
243.		1,660
244.	Ayers	3,400
245.		530
246.		320
247.		1,400
248.		395
249.	Jacob	450
250.	Durlacher	665
251.	Webb	1,300
252.	Seillière	2,180
253.	Malinet	3,500
254.	Webb	1,800
255.	Seillière	820
256.		550
257.	Delange	4,600
258.	Baur	2,505
259.	Basilewski	4,000
260.	Seillière	3,200
261.		»
262.		»
263.	Duc de Cambacérès	5,000
264.	Ayers	60
265.	Beurdeley	580
266.	Attenborough	20,000
267.	Roussel	6,950
268.		68
369.	Ayers	2,305
270.	Delange	1,780
271.	Malinet	»
272.		86
273.	Malinet	2,980
274.	Seillière	16,500
275.	id.	12,500
276.	Malinet	4,300
277.	Monbro	2,200
278.		»
279.	Couteau	550
280.	Malinet	780
281.	Roussel	3,000
282.	id.	1,800
283.	Huilars	1,110
284.	Vitel	1,000
285.	Couteau	980
286.	Malinet	1,620
287.	Couteau	2,005
288.	Saint-Seine	3,350
289.	Roussel	550
290.	Demachy	6,000
291.	Manheimm	2,199
292.	Vitel	1,005
293.	Seillière	2,000
294.	Hayez	1,000
295.	Seillière	485
296.	Barthélemy	450
297.	Malinet	730
298.		552
299.		»
300.	Couteau	505
301.	Roussel	1,400
302.	Malinet	561
303.	Vitel	910
304.	Attenborough	555
305 et 306.	Roussel	10,000
307 et 308.	Roussel	4,200
309 et 310.		3,500
311.		1,430
312.		1,120
313.	Seillière	970
314.	id.	800
315 et 316.	id.	800
317 et 318.	Beurdeley	870
319 et 320.	id.	900
321 et 322.	id.	800
323.	Roussel	605
324 à 329.	Couteau	825
330.		52
331.	Seillière	7,250
332.	Webb	30,500
333.	Duc d'Hamilton	20,000
334.	Roussel	19,900
335.		255
336.	Seillière	1,820
337.	Roussel	3,028
338.	Webb	450

Numéros du catal.	MM.	Prix d'adjudic.
339.		1,000
340.		520
341.	Van Cuyk	5,015
342.	Jacob	395
343.		121
344.		61
345.	Pillet Will	3,000
346.		505
347.		640
348.	Beurdeley	6,400
349.	De Cambacérès	15,450
350.	Attenborough	13,500
351.	Seillière	28,000
352.	Ayers	18,000
353.	Cornu	1,480
354.	Webb	1,200
355.	Jacob	571
356.	id.	381
357.	Seillière	510
358.	Jacob	391
359.	Roussel	7,900
360.	id.	1,525
361.		»
362.	Monbro	130
363.	Joyeau	290
364.	Seillière	170
365.	Jacob	410
366.	Webb	400
367.	Jacob	371
368.	id.	480
369.	Juste	95
370.	Farrer	2,000
371.	Jacob	720
372.	Beurdeley	400
373.	Juste	200
374.	Beurdeley	150
375.		78
376.	Webb	4,000
377.	id.	5,000
378.	Beurdeley	1,760
379.		125
380.	Webb	1,120
381.	id.	10,550
382.	Seillière	490
383.	Webb	82
384.	Seillière	5,200
385.	Roussel	3,350
386.	Allègre	6,500
387.	Demachy	525
388.	Seillière	7,600
389.	Webb	600
390.	Seillière	1,240
391.	Attenborough	1,170
392.	Duchatel	515
393.	Malinet	1,630
394.	Seillière	210
395.	Saint-Seine	113
396.	Juste	72
397.	Malinet	68
398.	Dejean	395
399.	id.	450
400.	Seillière	250
401.	Malinet	505
402.	Joyeau	306
403, 404 et 405.	Non vendus.	
406.	Manheimm	3,010
407.	Dejean	475
408.	Huilars	380
409.	Van Cuyk	450
410.		»
411.	Seillière	255
412.	J. Fau	300
413.	Seillière	250
414.	Vitel	235
415.	Van Cuyk	355
416.		»
417.	Guillemin	412
418.	Duchatel	310
419.	Van Cuyk	605
420.	Seillière	320
421.		»
422.	Dejean	1,200
423.		»
424.	Huilars	310
425.	Joyeau	280
426.	Henneveux	485
427.	Seillière	590
428.	Malinet	1,605
429.	Manheimm	1,905
430.		»
431.	Seillière	530
432 à 436.	Non vendus.	
437.	Seillière	460
438 à 441.	Non vendus.	
442.	Dejean	365
443.	Bloch	305
444.		»
445.	Seillière	230
446.	id.	560
447.	Malinet	700
448.	Van Cuyk	310
449.	Seillière	310
450.	Malinet	291
451.	Seillière	860
452.	Lowengard	351
453, 454 et 455.	Non vendus.	
456.	Bloch	315
457.		»
458.	Martin	585
459 et 460.	Non vendus.	
461.	Caran	550
462.		»
463.	Bloch	165
464.	Saint-Seine	1,355
465.	Demachy	600
466.	Seillière	1,560
467.	Thibeaudeau	200
468.	Seillière	520
469.		»
470.	Webb	1,220
471.	Malinet	485
471 *bis*.	Dusommerard	185
472.	Roussel	16,200
473.	Roussel	21,000
474.	Seillière	9,660
475.	Roussel	11,500
476.	Beurdeley	9,650
477.	Ayers	7,860
478.	Delange	3,800
479.	Ayers	3,000
480.	Ayers	5,960
481.	Seillière	15,600
482.	Seillière	4,200
483.	Mauson	2,520
483 *bis*.	Delange	2,560
484.	Roussel	5,900
485.	Weterhan	1,500
486.	Lafaulotte	710
486 *bis*.	id.	1,000
487.	Seillière	4,650
488.	id.	9,300
489.	id.	9,800
490.	id.	18,000
491.	id.	6,780
492.	Beurdeley	1,321
493.	id.	1,321
494.	id.	6,850
495.	Seillière	2,120
496.	id.	2,120
497.	Van Cuyk	2,505
498.	Webb	3,500
499.	id.	2,420
500.	Mannheimm	4,800
501.	Seillière	5,300
502.	Thibeaudeau	13,000
503.	Beurdeley	1,911
504.	Saint-Seine	1,925
505.	Attenborough	1,200
506.	Van Cuyk	750
507.	J. Fau	1,000
508.	Ayers	3,050
508 *bis*.	Lowengard	200
509.	Seillière	1,050
510.	Ayers	980
511.	Seillière	1,680
512.	Saint-Seine	1,165
513.	Webb	5,910
514.	J. de Rothschild	29,900
515.	id.	19,900
516.	Seillière	14,900
517.	Saint-Seine	20,000
518.	Seillière	4,700
519.	Van Cuyk	2,500
519 *bis*.	De Cambacérès	5,300
520.	Roussel	580
521.	Beurdeley	480
522.	Attenborough	760
523.	id.	600
524.	id.	667
525.	Moreau	465
526.	Malinet	480
527.	Seillière	530
528.	Guillard	600
529.	Couteau	340
530.	J. Fau	345
531.	Webb	510
532.	Beurdeley	510
533.	Vitel	200
534.	Malinet	295
535.	Gaillard	330
536.	Webb	4,000
537.	Roussel	7,300
538.	Manheimm	511
539.	Lafaulotte	10,000
540.	Roussel	4,800
541 et 542.	Torel	300
543.	Goudchaux	75
544.	Manheimm	1,681
545.	Seillière	1,880
546.	Manheimm	465
547.	Gaillard	400
548.	Saint-Seine	1,065
549.	Seillière	920
550.	Saint-Seine	358
551.	Seillière	380
552.		275
553.		182
554.		190
555.		301
556.		166
557.	Seillière	415
558.		300
559.	Beurdeley	426
560.		165
561.		170
562.		200
563.		395
564.		400
565.		185
566.		429
567.		150
568.		155
569.		175
570.		91
571.	Beurdeley	505
572.	id.	315
573.		43
574.	Dutuit	370
575.	Saint-Seine	600
576.		218
577.		192
578.		200
579.		122
580.		150
581.		355
582.		140
583.		245
584.		300
585.		75
586.	Malinet	900
587.	Saint-Seine	370
588.	Malinet	390
589.		405
590.		92
591.		100
592.		65
593.		95
594.		67
595.		120
596.		150
597.	Attenborough	620
598.	Ém. Pereire	140
599.	Van Cuyk	470
600.	Manheimm	1,100
601.		180
602.	Couvreur	380
603.		»
604.	Couteau	490
605.		160
606.		142
607.		150
608.		132

Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.
609.	96	656. Malinet.	203
610.	205	657.	40
611. Malinet.	495	658.	165
612. id.	870	659.	80
613.	125	660.	256
614.	175	661. Piot.	235
615.	600	662. Webb.	460
616 et 617. Delange. .	2,020	663. Osmont.	105
618 et 619. Van Cuyk.	1,425	664.	150
620 et 621. Roussel. .	2,250	665.	124
622. Seillière	190	666.	107
623. id.	525	667.	350
624. Attenborough . .	700	668.	395
625. Dejean.	375	669.	115
626 et 627. Manheimm	2,590	670.	70
628. Van Cuyk. . . .	445	671. Ew. Evans. . . .	1,420
629.	270	672.	90
630.	110	673. Weyl.	365
631. Manheimm . . .	405	674. Delange.	70
632 et 633.	200	675.	157
634.	83	676. Arondel.	620
635.	101	677.	140
636.	136	678.	139
637. Seillière	960	679. Roussel.	2,250
638. Beurdeley. . . .	225	680. Roussel.	2,250
639. Van Cuyk. . . .	430	681. Manheimm. . . .	760
640.	50	682. id.	735
641.	70	683. Gaillard.	300
642.	290	684. id.	30
643. Dejean.	505	685.	»
644. Manheimm. . .	301	686. Beurdeley. . . .	400
645.	95	687.	354
646.	380	688. Beurdeley. . . .	3,400
647.	125	689. Arondel.	1,830
648.	250	690.	330
649.	40	691.	2,750
650.	72	692. Demachy. . . .	2,400
651. Webb	6,100	693. Sommiers. . . .	2,000
652. id.	10,201	694. Manheimm. . . .	5,000
653.	355	695. Seillière.	3,500
654.	75	696. id.	1,150
655. Dubouchet. . . .	300	697. Roussel.	2,900

(*La suite au prochain numéro*).

— La vente des tableaux de M. Rhoné s'est faite sous la direction de M. Étienne Leroy, de Bruxelles. Le catalogue, fait avec soin, avait aussi été imprimé à Bruxelles; manquons-nous donc à Paris d'imprimeurs et d'experts? M. Évrard Rhoné était un amateur d'un type très-connu, recherchant plutôt le joli que le beau, un peu sensuel dans ses goûts, s'il faut en croire les nombreux tableaux mythologiques de Guillaume Mieris, qu'il avait réunis; le chevalier Van der Werff devait être son idéal en peinture. On sait très-bien parmi les amateurs de Paris sa faiblesse pour quelques fournisseurs attitrés qui savaient les lui présenter avec un art ingénieux, payé souvent beaucoup plus cher que les tableaux eux-mêmes. Mais comme M. E. Rhoné était très-soigneux, et qu'il conservait les quittances de ses tableaux, elles ont servi à les faire vendre au mieux. M. E. Le Roy — ces étrangers sont impitoyables — fit annoncer qu'on remettrait séance tenante au nouvel adjudicataire, avec chaque peinture, le reçu original constatant le prix d'acquisition. Cette petite comédie n'a pas fait rire tout le monde; c'était une invitation très-directe à quelques personnes de se présenter à la vente : elles n'y ont pas manqué. Beaucoup ont racheté leurs tableaux pour ne pas laisser traîner ces morceaux de papier compromettants, et la vente a été des plus curieuses pour les spectateurs qui connaissaient le dessous des cartes.

Les 178 numéros du catalogue de M. Rhoné ont produit 193,000 fr. Un tableau attribué à Titien, que cet amateur avait payé 30,000 fr., n'a pas paru à la vente.

— La collection d'estampes de M. H. Dreux ne présentait pas moins d'intérêt que celle de M. Arozarena. Formée lentement par un amateur difficile, plus soucieux de remplacer une épreuve faible par une épreuve supérieure ou mieux conservée que d'enfler ses cartons, elle était aussi plus variée dans sa composition. Albert Durer, Ant. Van Dyck, Nanteuil, Ostade, Rembrandt, y étaient représentés par des estampes du plus beau choix.

Un paysage à l'eau-forte de Claude Lorrain, *le Bouvier* (nº 8 de notre catalogue raisonné, vol. 2 du *Cabinet de l'Amateur*, 1re série), était la perle de cette collection. Il est difficile de rien voir de plus séduisant et d'un éclat plus extraordinaire que cette petite estampe, qui s'est vendue 2,060 fr., et qui les vaut bien. C'est un premier état non décrit avant le nom de l'artiste, qui se trouve dans la marge du bas, à droite. Parmi les autres estampes d'une condition exceptionnelle, nous citerons les suivantes :

M. A. Raimondi. Le Martyre de saint Laurent. fr. 1,660
» Ste Cécile, d'après Raphaël. . 1,510
» Le Parnasse (coll. Revil et de Lasalle). 805
Rembrandt. Portrait de Rembrandt appuyé. . . . 430
» La Pièce aux cent florins, 1er état. 1,600
» L'*Ecce Homo*, 2e état (coll. Debois). 1,050
» La Descente de la croix, 2e état. . . 725
Schongauer. Le Portement de la croix. (B. 21). 560

— La collection des lithographies de M. Paraguez n'a pas tenu, à un certain point de vue, tout ce qu'elle promettait. Par une bizarrerie singulière, l'amateur avait fermé ses cartons en 1830; rien n'y avait pénétré depuis cette époque, sauf les productions de Charlet, de sorte qu'elle n'offrait qu'un ensemble fort incomplet. Ni Raffet ni de Lemud n'y étaient représentés. Il y manquait de M. Eug. Delacroix son Hamlet, son tigre royal et son lion de l'Atlas, les deux pièces les plus parfaites de l'art, et réunissant toutes les ressources qu'il peut offrir.

En moins de quarante ans nous aurons vu naître et mourir cet art de la lithographie. Il était venu au monde sous les auspices de Charlet, de Géricault et de Bonnington; il est descendu au tombeau avec Raffet, rare et charmant artiste enlevé trop tôt aux arts, qui depuis quelques années déjà était son dernier soutien.

A part les ouvrages de Bonnington, Géricault, Decamps et Eugène Delacroix, le reste de ces froides productions ne s'est guère élevé à plus de 1 fr. la feuille en moyenne.

L'œuvre de Charlet s'est vendu. . . . . fr. 2,700
L'œuvre d'Horace Vernet. 1,300

C'est sur les œuvres de Géricault et d'Eug. Delacroix, qui ont été détaillées, que s'est établie la bataille : elle a été chaude.

Trois soldats du train montés, arrivant au galop, de

face. Une des plus énergiques compositions de Géricault, dont on ne connaît que quelques épreuves..... fr. 225

Deux chevaux gris pommelé se battant dans une écurie. La pierre a été brisée à la seconde épreuve. 560

La bataille de *Maïpu*, gagnée sur les Espagnols par les troupes de Buénos-Ayres................ 51

La bataille de *Chacabuco*, *idem*.............. 55

Campagne de Russie. Grenadier manchot tenant la bride du cheval d'un cuirassier aveugle......... 42

La suite, *Various subjects drawn from life*, publiée à Londres; 12 pièces, détaillées, ont produit ensemble.............................. 431

Études de chevaux d'après nature, publiées chez Ghiant; 12 pièces et la couverture.......... 100

Chevaux de ferme; 5 pièces.................. 50

La suite des compositions d'Eug. Delacroix, pour le *Faust* de Gœthe, premières épreuves, avant les inscriptions ou avec des croquis et des essais de crayon sur les marges. Chaque feuille séparément, de 30 à 60 francs.

M. Paraguez avait réuni quelques pièces exécutées par des femmes, la duchesse de Berry et la princesse de Chimay entre autres, lorsque la lithographie était *une rage partout*, comme dit la chanson; il aurait pu y joindre celles de la princesse Charlotte Bonaparte et de S. A. I. la princesse Mathilde; mais ces délassements de l'exil sont très-rares en France.

— Parmi les ventes faites à l'étranger, que nous gardons pour alimenter notre bulletin d'été, celles des manuscrits provenant de la succession de Wilibald Pirckheimer et des archives du baron Haller de Hallerstein, dont ils faisaient partie, présente un intérêt particulier.

Les manuscrits de Pirckheimer ont été achetés en bloc par la ville de Nuremberg. Outre ses propres ouvrages, il y avait là une correspondance très-volumineuse qui intéresse l'histoire de la première moitié du XVI[e] siècle, beaucoup de lettres des plus illustres réformateurs, et les originaux de celles qu'Albert Durer écrivit de Venise à son ami, dont nous avons donné une traduction dans la première série du *Cabinet de l'Amateur*.

La quatrième partie de ces archives, contenant les portraits, achetée par le libraire Edwin Tross, s'est vendue à Paris le 29 mai.

— La jolie collection de tableaux modernes de M. Wertemberg, vendue le 9 mars dernier, était fort bien choisie. Pour ne parler que de ceux qui nous ont impressionnés d'une façon particulière, la *Fantasia arabe*, d'Eugène Delacroix, les deux *Paysages*, de J. Dupré, et le *Bazar*, de Marilhat, étaient des merveilles; mais de quelles formules nous servirons-nous pour louer les *Soldats jouant aux cartes*, de Meissonier?... On se récrie sur la somme; c'est un grand prix, en effet, mais c'est aussi une grande économie que de pouvoir renfermer dans un petit espace et dans un seul objet une source exquise de jouissances que l'on demanderait en vain à cent productions d'un ordre inférieur.

1 Rosa Bonheur. Troupeau de moutons au repos au milieu des bruyères, montagnes d'Écosse. 45 cent. sur 65. — M. Petit... 14,550
2 *Idem*. Vaches dans un pâturage. M. Hollander. 8,800
3 Brascassat. Mouton couché dans une prairie. 37 sur 46. — Le baron J. de Rothschild.. 4,400
4 Decamps. La Patrouille turque. 75 sur 93. — Le comte Paul Demidoff... 25,000
5 *Idem*. Les Potiers italiens. Comp. de six fig. 49 sur 65. — M. Petit... 15,700
6 Decamps. Samson combattant les Philistins. Esq. 1,080
7 Delacroix (E.). Fantasia arabe. Composition de six figures. 65 sur 80. — M[me] Thénard... 3,200
8 Diaz. Le Jardin des Amours. Composition de 15 figures. 41 sur 60...................... 1,700
9 *Idem*. Nymphe et Amour. 32 sur 24........... 780
10 Dupré (Jules). La Vanne. 50 sur 68. — Le comte Paul Demidoff... 7,100
11 *Idem*. Paysage et Animaux; soleil couchant. 49 sur 65. — Le marquis d'Hertfort... 3,350
12 Fichel. La Partie d'échecs. 21 sur 27......... 700
13 Frère (Éd.). Jeune Paysanne tenant un enfant. 1,500
14 Gérome. Arnautes en prière. Comp. de dix fig. 36 sur 52. — M. Petit... 2,550
15 Isabey. Le Bois aux Amours. 45 sur 32...... 850
16 Jacque. Poules et Coq dans une cour de ferme. 1,100
17 Marilhat. Bazar à l'entrée de la ville de Jérusalem. 55 sur 81. — Le comte Duchâtel... 16,000
18 *Idem*. Danse sur les rives du Bosphore....... 6,750
19 Meissonier. Soldats jouant aux cartes. 21 sur 27. — Le comte Paul Demidoff... 28,000
20 Pettenkofen. Marché hongrois............. 1,100
21 Plassan. Une jeune Femme essaye une coiffure devant un miroir que lui tient sa servante... 1,060
22 Robert Fleury. Intérieur d'une école juive... 6,850
23 Roqueplan. La Cueille des pommes. M. Auguiot. 3,500
24 Rousseau. Le Pêcheur; effet du matin....... 760
25 *Idem*. Paysage traversé par une rivière....... 850
26 *Idem*. Paysage; effet de soir. 25 sur 33...... 720
27 Troyon. Animaux buvant à une mare. 40 sur 32. — M. Berthelmy... 2,125
28 *Idem*. Vaches et Moutons au repos sur la lisière d'un bois. 31 sur 39.................... 1,400
29 Willems. Le Départ du message. 55 sur 46... 2,500
30 Ziem. Le grand Canal de Venise. M. van Isacker. 3,250

COLLECTION D'ESTAMPES AROZARENA.

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
1. Aldegraver. fr.	10	29.	30
2.	15	30. H. Beham	30
3.	33	31.	11
4.	70	32	15
5.	30	33.	7
6.	67	34.	20
7.	13	35.	17
8. Altdorfer.	17	36.	15
9. Baldini.	255	37.	11
10.	215	38.	59
11.	120	39.	27
12.	80	40.	25
13. J. de Barbary.	80	41.	8
14.	100	42.	6
15.	240	43.	8
16.	77	44.	105
17. F. Barocci.	27	45.	10
18.	14	46.	15
19.	21	47.	4
20. Bréenbergh.	13	48.	52
21.	9	49.	10
22.	45	50.	14
23.	20	51.	12
24. B. Beham	20	52.	41
25.	26	53.	21
26.	9	54.	7
27.	21	55.	7
28.	41	56.	7

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
57.	12	123.	7	189.	500	255. Lastiman.	17
58.	25	124.	23	190. J. Duvet	106	256. L. de Leyde	105
59.	13	125.	9	191.	75	257.	13
60.	9	126.	6	192. Van Dyck	890	258.	30
61.	10	127.	61	193.	95	259.	20
62.	6	128. Della Casa	19	194.	121	260.	37
63.	11	129. Claas	12	195.	102	261.	50
64.	12	130.	72	196.	170	262.	24
65.	10	131.	26	197.	130	263.	105
66. Berghem	260	132. L. Cranach	29	198.	60	264.	380
67.	13	133. Cremonese	16	199.	215	265.	63
68.	1,100	134. Van Dalen	40	200.	260	266.	17
69.	175	135. Dietrich	21	201.	451	267.	60
70.	40	136. G. Dow	32	202.	175	268.	49
71.	85	137. Duhamel	610	203.	400	269.	39
72.	19	138. A. Durer	1,220	204.	75	270.	58
73.	9	139.	425	205.	720	271.	45
74. J. Binck	105	140.	51	206.	235	272.	20
75.	20	141.	61	207.	165	273.	105
76.	28	142.	100	208. D'après V. Dyck	40	274.	7
77.	21	143.	46	209. Everdingen	20	275.	24
78. F. Bol	20	144.	68	210.	12	276.	100
79.	32	145.	32	211.	13	277.	1,050
80.	4	146.	70	212.	22	278.	28
81.	20	147.	46	213. Eckhout	40	279.	10
82.	7	148.	53	214. Ferdinand	25	280.	200
83.	12	149.	105	215. Floris. F.	15	281.	7
84.	28	150.	67	216. C. Gellée	26	282.	96
85.	20	151.	125	217.	22	283.	40
86.	40	152.	655	218.	8	284.	62
87.	75	153.	135	219.	54	285.	341
88.	21	154.	105	220.	9	286.	255
89.	7	155.	137	221.	70	287.	56
90. J. Bonasone	17	156.	14	222.	95	288.	75
91.	8	157.	11	223.	40	289.	26
92.	8	158.	120	224.	405	290.	85
93.	29	159.	56	225.	20	291.	140
94.	50	160.	36	226.	41	292.	25
95. Bolswert	38	161.	100	227.	20	293.	82
96.	115	162.	801	228.	31	294. Livens	22
97. J. de Bresse	30	163.	175	229.	51	295.	60
98. H. Brosamer	7	164.	111	230.	101	296.	17
99.	26	165.	110	231.	75	297.	15
100. Campagnola	380	166.	100	232.	20	298.	10
101. Cantarini	2	167.	30	233.	15	299.	6
102.	3	168.	30	234.	220	300.	4
103.	5	169.	300	235.	28	301.	26
104.	4	170.	155	236.	200	302.	13
105.	16	171.	165	237.	20	303.	14
106.	27	172.	132	238.	8	304.	16
107. Caraglio	52	173.	12	239.	17	305.	5
108.	15	174.	47	240.	17	306.	33
109. Aug. Carrache	21	175.	60	241. A. Ghisi	10	307.	19
110.	40	176.	36	242.	46	308. Lutma	22
111.	28	177.	200	243. Glockenton	76	309. Anonymes	300
112.	9	178.	21	244.	45	310.	10
113.	42	179.	16	245.	99	311.	18
114.	20	180.	19	246. Goltzius	15	312.	10
115.	10	181.	65	247.	32	313.	910
116.	30	182.	80	248.	15	314.	200
117.	4	183.	130	249.	30	315.	380
118.	10	184.	11	250. Van Haften	13	316.	90
119.	30	185.	141	251. Hoecke	15	317.	95
120. A. Carrache	3	186.	410	252. W.Hollar	57	318.	620
121.	6	187.	45	253. Du Jardin	40	319.	700
122.	19	188.	85	254.	36	320.	170

Numeros du catal.	Prix d'adjudic.	Numeros du catal.	Prix d'adjudic.
321.	515	363.	1,000
322.	160	364.	14
323.	150	365.	28
324.	350	366.	69
325.	95	367.	1,050
326.	30	368.	1,520
327.	310	369.	81
328.	35	370.	600
329.	15	371.	205
330.	82	372.	13
331.	430	373.	980
332.	80	374.	10
333.	380	375.	50
334.	37	376.	180
335.	580	377.	151
336.	11	378.	25
337.	5	379.	50
338.	50	380.	80
339.	31	381.	41
340.	28	382.	410
341.	151	383.	700
342.	40	384.	150
343.	78	385.	230
344.	39	386.	155
345.	6	387.	300
346.	13	388.	100
347.	20	389.	176
348.	42	390.	46
349.	66	391.	300
350.	20	392. Matsys	14
351.	17	393. Mazzuoli	33
352.	9	394. Meldola.	10
353. Mantegna. . . .	255	395. Van Mecken. . .	120
354.	135	396. Montagna. . . .	60
355.	135	397.	100
356.	46	398.	55
357. M. A. Raimondi.	95	399.	150
358.	5	400.	112
359.	820	401.	180
360.	26	402. Meyer	3
361.	235	403. Morin	61
362.	27	404. Naiwjncx. . . .	69

(*La suite au prochain numéro.*)

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

VIATOR. DE ARTIFICIALI PERSPECTIVA. VIATOR SECVNDO. *Paris, Edwin Tross*, 1860, in-fol. cart. — Prix : 60 fr.

NOTICE HISTORIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE SUR JEAN PÈLERIN, chanoine de Toul; et sur son livre *De artificiali perspectiva*, par M. Anatole de Montaiglon. 5 feuilles in-folio et 2 planches. *Paris, Edwin Tross*, 1861. 10 fr.

Cette reproduction fac-simile, faite sous la direction d'un amateur zélé, M. Destailleurs, d'après son exemplaire de l'édition de 1509, est exécutée avec une grande perfection. Le *Viator*, sous son titre latin, est un livre très-français. Le premier en date des traités de perspective pratique, à l'usage des artistes, c'est aussi le plus naïvement intelligible et le plus pittoresque de ceux qui ont été faits sur cette matière. Les belles gravures sur bois dont il est rempli, outre leur mérite au point de vue de l'art qui est très-grand, ont toutes un intérêt historique que la date de sa publication explique suffisamment. Les intérieurs d'églises, de cloîtres, de palais, de maisons particulières, les vues de villes et d'édifices qu'il donne à l'appui de sa théorie, sont autant de documents que l'on chercherait vainement ailleurs; il faut donc savoir gré aux intelligents éditeurs qui viennent de nous le rendre. C'est un livre d'une excessive rareté ; on compte les exemplaires qui nous restent des éditions données à Tulle, en 1505, 1509, et 1521 ; sa réimpression à très-petit nombre, cent exemplaires sur papier vergé, douze sur papier anglais et quatre sur peau de vélin, est destinée à devenir rare à son tour.

La notice historique sur Jean Pèlerin, complément indispensable de l'ouvrage, est remplie de recherches ingénieuses et érudites sur la personne de l'auteur et sur son livre. Nous faisons toutefois nos réserves sur quelques opinions de M. A. de Montaiglon, sur lesquelles nous aurons à revenir, à propos des dix-huit vers français placés en tête de la troisième édition de la *Perspective de Viator*. Le comte Léopold Cicognara s'est occupé le premier de leur explication, qui n'a pas encore été donnée d'une manière bien satisfaisante. Nous apporterons le contingent de nos recherches dans cette grave affaire.

CATALOGUE DES LIVRES, MANUSCRITS ET IMPRIMÉS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE M. ARMAND CIGONGNE, précédé d'une notice biographique par M. Leroux de Lincy. *Paris, L. Potier*, 1861, in-8.

M. Armand Cigongne avait depuis longtemps, comme bibliophile, une des réputations les mieux établies parmi les amateurs de Paris. Le temps seul et toute une vie de recherches et de soins pouvaient seuls produire la belle collection qu'il a réunie de poésies françaises du seizième siècle, de romans de chevalerie et de chansons. Rien n'est moins commun, ni plus honorable, chez des héritiers, que le désintéressement, et ceux de M. Cigongne en ont donné un bel exemple en cédant sa bibliothèque au duc d'Aumale à un prix bien inférieur à celui qui pouvait être réalisé par un démembrement en vente publique, obéissant en cela à de respectables préférences que l'amateur avait souvent manifestées et au désir de conserver en entier l'édifice qu'il avait construit. En faisant imprimer avec soin, avec luxe même, le catalogue d'une collection qui ne leur appartenait plus, ils l'ont pour ainsi dire rendue commune à tous les bibliophiles; pour qui a vu une fois un livre appartenant à M. Cigongne, rien n'est plus facile, en lisant l'énumération de ses richesses, que de se représenter, sur leurs tablettes, cette foule de raretés élégamment ornées. La notice de M. Leroux de Lincy est une page très-bien pensée sur le goût des livres.

— Nous avons fait exécuter pour les abonnés du CABINET DE L'AMATEUR un certain nombre de *reliures mobiles*, disposées de manière à recevoir vingt-quatre numéros de notre recueil. On peut se les procurer au prix réduit de 3 fr. 50.

Chez CASTEL, libraire, passage de l'Opéra.

LE CABINET DE L'AMATEUR (2[e] *série*) parait tous les mois, à partir de mars 1861, par livraisons de 2 feuilles 1/2 in-4°.

On s'abonne, à Paris, chez FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C[ie], 56, rue Jacob; chez tous les directeurs de poste et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

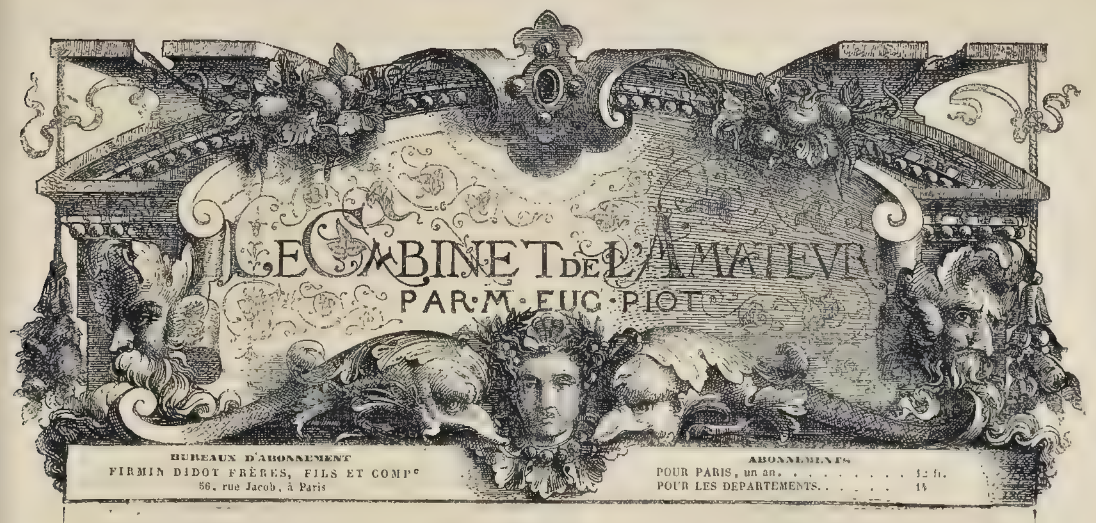
Abonnement pour Paris. Un an. . . . . . 12 fr.

— pour les départements. . . 14

Un petit nombre d'exemplaires d'amateurs a été tiré sur grand papier vergé fort. Le prix est de 24 fr. par an.

Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franc de port *à* M. EUG. PIOT, *rue Saint-Fiacre*, *n°* 20, *à Paris*.

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



NOUVELLE SÉRIE — SOMMAIRE — N° 4. JUIN 1861

MOUVEMENT DES MUSÉES.

Sur le rapport d'une commission nommée dans le but d'organiser les échanges entre divers établissements publics de Paris, un arrêté du 30 décembre 1860 a décidé que les médailles, dessins, manuscrits orientaux et imprimés chinois qui se trouvent dans les bibliothèques Mazarine, Sainte-Geneviève, de la Sorbonne et de l'Arsenal, seraient transportés à la Bibliothèque impériale, et qu'il serait formé, aux bibliothèques de Sainte-Geneviève et de l'Arsenal, des cabinets d'estampes composés des nombreux recueils que renferment ces deux établissements, après en avoir extrait les étampes ou *états* d'estampes rares qui s'y trouvent et qui manquent à notre grande collection de la Bibliothèque impériale.

Cette décision, excellente en principe, et qui vient de recevoir un commencement d'exécution, soulève néanmoins, dans la pratique, d'assez grandes difficultés.

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale vient de recevoir, de l'Arsenal, des dessins anciens; il en recevra aussi de Sainte-Geneviève, qui en possède de très-beaux; mais ils seront un peu perdus pour le public jusqu'au moment où un cabinet spécial de dessins pourra être organisé comme dépendance du département des estampes, qui possède déjà, lui-même, de son ancien fonds, une notable quantité de beaux dessins de maître.

Le médaillier de la bibliothèque de l'Arsenal (12,000 pièces environ, car il n'a jamais été tenu d'inventaire de toutes ces choses) a été transporté au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Il était composé d'une grande quantité de monnaies romaines très-insignifiantes, de quelques beaux *pieds-forts* de monnaies françaises, et de beaucoup de médailles et monnaies étrangères en argent, allemandes pour la plupart.

Ce beau département des médailles, pierres gravées et antiques de la Bibliothèque impériale, la plus précieuse de nos collections, que quelques-uns appellent, par excellence, le *cabinet de France*, a vu, aux époques critiques, bien des monuments précieux venir chercher un abri dans son sein; on les lui a repris plus tard, peu à peu, sans arriver à rien diminuer de son importance tant il est riche! Le fauteuil de Dagobert, la couronne de Hunald, la cuve baptismale de saint Louis, les armures de nos rois sont maintenant au musée des Souverains, et tout récemment le calice dit de saint Remi de Reims, magnifique coupe d'or du XIIe siècle, qui n'a rien à démêler avec l'apôtre des Francs, est allé rejoindre la sainte Ampoule, dans le trésor de la cathédrale de Reims. J'imagine, au souvenir de la brillante société dans laquelle il se trouvait ici, qu'il doit y faire une bien mélancolique figure au milieu des mesquins ornements en argent doré du sacre de Charles X.

Le cabinet des médailles possédait encore un bon nombre d'armes et d'armures italiennes, françaises et orientales, qui ont été transportées au musée d'Artillerie, en exécution d'un décret du 16 janvier dernier. Parmi ces objets, dont le nombre montait à quatre-vingts, il faut compter l'armure de Sully, en cuivre gravé, particularité rare, celle de Philippe de Montmorency, une armure d'enfant du règne de Louis XIV, et surtout l'épée, le casque et le bouclier dits de François Ier, en fer repoussé ciselé et damasquiné d'or, un des plus merveilleux ouvrages de l'armurerie milanaise du XVIe siècle. Il est bien regrettable que la magnifique épée à poignée d'or émaillé des grands maîtres de Malte, connue sous le nom *d'épée de la religion*, n'ait point été comprise dans la même décision. Envoyée au Directoire par le général Bonaparte après la prise de Malte, en 1798, cette épée est la seule montée en or émaillé que nous puissions mettre en ligne avec les belles épées de ce genre que possèdent les collections de Dresde et de Vienne. C'est une lacune au musée d'Artillerie, et c'est une grande inutilité dans la salle haute du cabinet des médailles, où le public n'est jamais admis; nous pourrions en dire autant du grand vase en ivoire dit de Lowendal du XVIIe siècle, d'un coffret en argent, orfèvrerie allemande du milieu du XVIe siècle, d'une charmante exécution, et d'un grand nombre de beaux objets de la renaissance, verrerie de Venise, bronzes, ivoires et faïences, qui figureraient avec bien plus d'avantages au musée de l'hôtel Cluny.

Le cabinet des médailles a reçu, en échange de ces sacrifices, 7,030 monnaies anciennes, provenant du

médaillier de la Monnaie qui est supprimé. 2,123 de ces pièces ont pu trouver place dans les cartons du médaillier, soit pour y combler une lacune, soit pour y remplacer des exemplaires imparfaits. Quelques séries ont reçu des accroissements notables. Sur cinq cents pièces françaises, la suite des monnaies d'or de la première et de la seconde race s'est enrichie de 150 pièces nouvelles, toutes par conséquent très-rares.

LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION DE LA COLLECTION SOLTYKOFF.

(Suite.)

Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal. MM.	Prix d'adjudic.
698. Roussel	2,900	753.	225	809. F. Slade	5,900	868.	80
699.	79	754.	90	810. Roussel	3,700	869.	129
700.	127	754 *bis*.	350	811. Saint-Seine	2,875	870 et 71.	187
701.	275	755. Doucet	50	812. Saint-Seine	795	872.	35
702. Seillière	180	756.	95	813. F. Slade	701	873.	40
703.	250	756 *bis*.	»	814.	102	874. Webb	2,540
704.	205	757.	25	815. F. Slade	275	875. Van Cuyk	3,000
705.	200	758.	148	816.	92	876. De Machy	11,000
706.	61	759. Moreau	370	817. F. Slade	210	876 *bis*. Durlacher	630
707.	70	760. Weyll	500	818.	57	877 et 78. Rutter	3,220
708.	73	761.	95	819.	200	879.	450
709. Ém. Perreire	165	762.	112	820. Gaillard	225	880.	305
710. Manheimm	655	763.	36	821.	100	881.	295
711. De Beaudreuil	175	764 et 65. Weyll	400	822 et 23. Dejean	90	882.	31
712. J. Fau	137	766. Attenborough	500	824. Gaillard	130	883.	165
713.	40	767. Malinet	1,960	825. Seillière	305	884.	143
714.	36	768. Czartoryki	550	826.	50	885.	200
715.	66	769.	205	827.	87	886.	185
716.	46	770. Manheimm	500	828.	87	887.	130
717. Gaillard	220	771. Malinet	180	829.	50	888.	465
718.	101	772. Roussel	475	830.	53	889.	750
719.	103	773. Manheimm	145	831. Malinet	251	890.	145
720. Seillière	555	774. Manheimm	405	832 Saint-Seine	305	891.	179
721.	101	775. Manheimm	182	833. Dejean	340	892.	602
722.	84	776. Dusommerard	112	834. Perrier	150	893.	71
723. Webb	1,280	777. Roussel	1,000	835. Roussel	5,000	894.	400
724 et 25.	352	778. Roussel	1,380	836.	205	895.	340
726.	150	779. Dejean	910	837. Ayers	355	896.	400
727.	120	780. Saint-Seine	1,500	838. Rutter	280	897.	255
728. Dusommerard	55	781. Arondel	300	839.	120	898.	280
729.	300	782. J. de Rothschild	4,010	840.	81	899.	395
730 et 31. Roussel	350	783. Manheimm	630	841.	201	900.	315
732 et 33. Duchatel	155	784. Van Cuyk	1,165	842.	170	901.	330
734. Roussel	1,090	785. Roussel	400	843.	160	902.	425
735.	132	786. Roussel	599	844.	220	903.	380
736.	92	787. Seillière	385	845.	103	904 et 905	79
736 *bis*.	72	788.	225	846. Saint-Seine	1,355	906 et 907	110
737.	52	789.	200	847.	50	908. Dusommerard	1,490
737 *bis*.	76	790.	145	848.	395	909. Delagarde	580
738.	32	791.	100	849.	57	910. Seillière	750
739.	70	792. Seillière	980	850. Roussel	4,200	911.	270
740.	420	793. Saint-Seine	40	851.	72	912.	60
741. Roussel	200	794. Pozzo	150	852.	96	913.	167
742. Vitel	160	795. J. Fau	525	853.	47	914 et 15.	135
743.	385	796. Dusommerard	290	854.	90	916.	137
744. Lafaulotte	215	797. Dusommerard	345	855.	14	917 et 18. Van Cuyk	2,701
745. Arondel	1,160	798. Dusommerard	350	856.	200	919 et 20. Van Cuyk	211
746.	18	799. Martin	730	857.	130	921. Manheimm	670
747.	61	800. Martin	400	858. Duchatel	400	922.	222
748.	131	801. Seillière	285	859 et 60.	215	923.	365
748 *bis*. Manheimm	442	802. Saint-Seine	182	861.	51	924.	275
749. Manheimm	235	803. Saint-Seine	99	862.	80	925.	178
750.	190	804. F. Slade	300	863.	115	926. Jacob	550
750 *bis*.	195	805. Saint-Seine	310	864.	133	927 et 28. Seillière	450
751.	300	806. Roussel	380	865.	185	929. Manheimm	1,410
751 *bis*.	270	807.	55	866.	221	930. Beurdeley	750
752.	»	808. F. Slade	4,000	867.	222	*La suite au prochain numéro.*	

LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION DE LA COLLECTION D'ESTAMPES DE M. AROZARENA.

(Suite).

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
405.	21	468.	20
406.	23	469.	810
407. Nanteuil	65	470.	48
408.	68	471.	145
409. Neyts	16	472.	90
410.	26	473.	35
411.	46	474.	110
412. Nicoletto	145	475.	23
413.	180	476.	41
414.	36	477.	59
415.	69	478.	37
416. Van Noordt	15	479.	20
417.	10	480.	82
417. Ostade A.	15	481.	9
418.	5	482.	12
419.	6	483.	14
420.	43	484.	4
421.	20	485.	16
422.	5	486.	4
423.	3	487.	90
424.	6	488.	30
425.	5	489.	75
428.	5	490.	32
429.	5	491.	18
430.	30	492.	5
431.	7	493.	8
432.	5	494.	4
433.	10	495.	51
434.	22	496.	16
435.	40	497.	21
436.	30	498.	20
437.	71	499.	51
438.	6	500.	12
439.	80	501.	341
440.	8	502.	21
441.	21	503.	5
442.	23	504. G. Pentcz.	8
443.	5	505.	3
444.	300	506.	6
445.	13	507.	65
446.	21	508.	36
447.	3	509.	6
448.	13	510.	6
449.	28	511.	10
450.	7	512.	11
451.	41	513.	36
452.	35	514.	49
453.	71	515. P. Ponthus	50
454.	18	516. P. Potter	61
455.	4	517.	350
456.	100	518.	41
457.	16	519. Rembrandt	73
458.	9	520.	11
459.	25	521.	38
460.	9	522.	38
461.	12	523.	37
462.	43	524.	18
463.	21	525.	8
464.	305	526.	18
465.	61	527.	17
466.	22	528.	29
467.	19	529.	50

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
530.	32	582.	16
531.	46	583.	3,120
532.	70	584.	95
533.	36	585.	43
534.	320	586.	200
535.	36	587.	195
536.	15	588.	1,020
537.	12	589.	140
538.	81	590.	1,861
539.	8	591.	50
540.	175	592.	30
541.	45	593.	16
542.	51	594.	50
543.	25	595.	27
544.	9	596.	22
545.	59	597.	19
546.	30	598.	80
547.	200	599.	55
548.	15	600.	6
549.	65	601.	51
550.	59	602.	1,641
551.	220	603.	100
552.	9	604.	18
553.	95	605.	121
554.	42	606.	23
555.	145	607.	20
556.	8	608.	29
557.	2	609.	10
558.	10	610.	41
559.	61	611.	16
560.	10	612.	9
561.	255	613.	480
562.	61	614.	49
563.	99	615.	200
564.	5	616.	3
565.	18	617.	910
566.	165	618.	51
567.	5	619.	14
568.	60	620.	460
569.	115	621.	51
570.	10	622.	26
571.	21	623.	20
572.	2	624.	19
573.	7	625.	19
574.	21	626.	32
575.	6	627	15
576.	305	628.	71
577.	10	629.	56
578.	16	630.	85
579.	41	631.	31
580.	8	632.	16
581.	9		

La suite au prochain numéro.

EXPOSITIONS PROVINCIALES.

Les expositions d'objets d'art anciens se multiplient dans les départements, et nous pouvons en attendre d'excellents résultats. L'an dernier, c'était Amiens et Montpellier qui nous conviaient à admirer leurs trésors : cette année, c'est le tour de Rouen et de Marseille. L'enthousiasme, le mouvement d'esprit intelligent et curieux produit par ces solennités provinciales, serviront à constater et à mettre en lumière bien des richesses restées enfouies; mieux appréciées, elles seront aussi conservées avec plus de soin : la province est généralement plus conservatrice que Paris. C'est seulement au moyen

de ces expositions que nous verrons reparaître ce que le temps a épargné des productions de la peinture française du XVe et du XVIe siècle; elles sont plus nombreuses qu'on ne se l'imagine communément, et la seule ville d'Amiens avait réuni, l'année dernière, une suite importante de tableaux français du moyen âge et de la renaissance; mais combien n'en reste-t-il pas encore à connaître!

Beaucoup d'écoles d'art et de centres industriels florissants se trouvaient autrefois disséminés partout sur le sol français : Tours, Orléans, Blois, Dijon, Nevers, Beauvais, Limoges, Rouen, et d'autres encore, étaient célèbres à des titres différents, et c'est dans ces villes surtout que des expositions consacrées à réunir les ouvrages des artistes provinciaux peuvent être fécondes en résultats intéressants pour l'histoire. C'est là que se trouvent les documents, c'est aussi là qu'il doit être le plus facile de réunir une suite abondante de monuments.

Mais il faudrait à ces expositions, chose difficile, de bons catalogues critiques, qui paraissent leur avoir manqué jusqu'à présent, et des rapports qui résumassent, à la fin de chaque exposition, les développements historiques qui ne peuvent trouver place dans une simple nomenclature. Sans ces deux conditions, elles ne peuvent être que de stériles satisfactions d'amour-propre.

Le temps nous a manqué pour aller visiter l'exposition d'œuvres d'art qui a eu lieu, dans les premiers jours de juin, dans la grande salle du Palais-de-Justice de Rouen. On nous dit que, préparée d'une façon un peu hâtive, elle ne répondait pas tout à fait à ce qu'on pouvait attendre des collections particulières de cette ville. Quelques amateurs parisiens s'y étaient fait représenter par des objets excellents. La céramique rouennaise, très à la mode aujourd'hui, y était néanmoins au grand complet; mais c'est à M. André Pottier, le doyen et le Nestor des études sur la céramique française, qu'il appartient d'ajouter aux noms de Nicolas Poirel et de Louis Poterat, qu'il nous a déjà fait connaître, ce qui distingue les différentes phases de cette industrie intéressante.

Le monument le plus intéressant de l'exposition de Rouen était, sans contredit, un casque de bronze plaqué d'or et décoré d'émaux incrustés appartenant à M. Bizet. Ce bel et rare objet, très-probablement gaulois, si nous en croyons ces deux caractères distinctifs de l'art de notre pays à l'époque de la domination romaine (nous voulons parler de l'art de plaquer les métaux et de les incruster d'émail), a été trouvé dans l'un des bras de la Seine.

Le complément des *Notes et éclaircissements* relatifs aux manuscrits de Léonard de Vinci paraîtra dans notre prochaine livraison.

BIBLIOGRAPHIE.

Portraits des personnages français les plus illustres du XVIe siècle, reproduction *fac-simile* des originaux dessinés aux trois crayons par divers artistes contemporains, recueillis et accompagnés de notices historiques par M. P.-G.-J. NIEL.

2 vol. gr. in-fol., *Paris*, DANLOS jeune, quai Malaquais, 1.

Le temps est loin de nuire aux œuvres consciencieuses, et lorsqu'une idée est juste, elle se développe avec rapidité. C'est ainsi que ce beau livre des *Portraits français du XVIe siècle*, resté dans l'ombre depuis quelques années, vient de reparaître plus intéressant, plus vif et plus actuel que jamais. M. Niel n'a pas seulement l'heureux privilége d'être, à la fois, un érudit et un homme de goût, c'est aussi un initiateur, et le public lui a donné raison. Aussi, ces aimables *crayons* dont il nous a enseigné l'intérêt et le mérite, ont-ils fait une belle fortune. Ils sont recherchés aujourd'hui avec une vivacité toujours croissante, qui donne chaque jour un plus grand prix à l'excellent recueil qu'il en a publié.

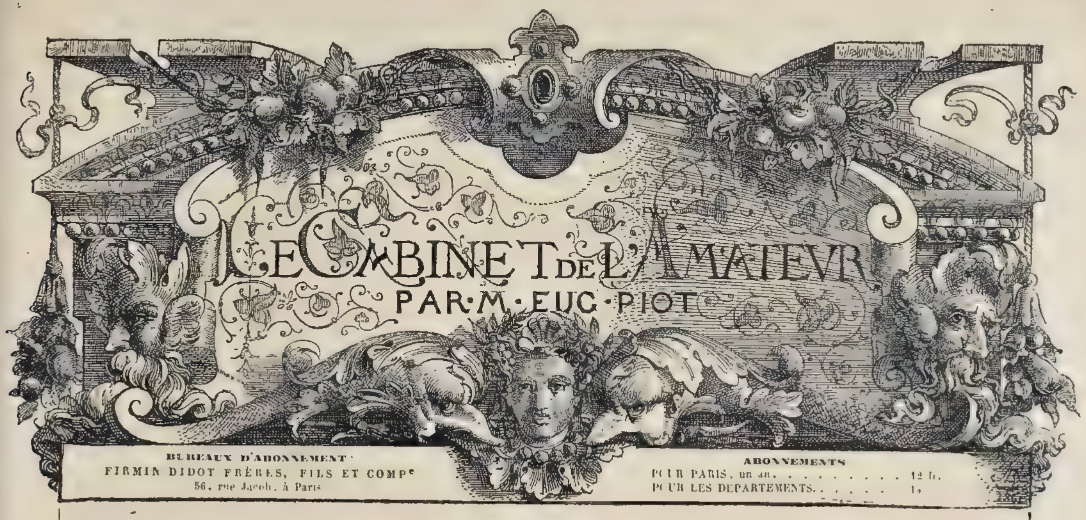
On désignait au XVIe siècle, sous le nom de crayons, des portraits à la pierre noire mélangée de sanguine et de crayon blanc, souvent rejetés : c'était la mode alors d'en former des collections. Beaucoup se sont perdus, mais il nous en est resté un assez grand nombre, conservés maintenant dans les dépôts publics et dans les collections particulières. Un peu décolorés par les années, ces dessins ont une douceur d'aspect, une sorte de demi-existence qui s'accorde parfaitement avec l'éloignement perspectif où le temps les a placés. Le choix de M. Niel est excellent au double point de vue de l'art et de l'histoire. Depuis les Janets jusqu'à Rabel et Dumoustier, tous les artistes qui se sont distingués dans ce genre de productions y sont représentés par des œuvres de choix, et nous pouvons dire qu'elles ont un charme et une distinction qui font honneur à l'art français; l'histoire, depuis François Ier jusqu'à Henri IV, y voit revivre les principaux acteurs de ce drame si mouvementé de la réforme et de la renaissance française au XVIe siècle. C'est une galerie de portraits qu'il est indispensable de visiter si l'on veut lire avec fruit les mémoires de Brantôme, de Marguerite de Valois, de Montluc et de Pierre de l'Estoile. Cette collection peut se placer à côté de celle des *Personnages de la cour de Henri VIII, dessinés par Holbein*, mais elle lui est bien supérieure par la variété et surtout par les notices historiques dont M. Niel s'est plu à l'enrichir, notices d'un grand sens et d'un excellent style, pleines d'aperçus ingénieux et de la plus aimable érudition.

Nous rappelons à nos lecteurs que nous avons fait faire pour les abonnés du **Cabinet de l'amateur** un certain nombre de *reliures mobiles*, disposées de manière à recevoir vingt-quatre numéros de notre recueil. On peut se les procurer au prix réduit de 3 fr. 50.

Chez CASTEL, libraire, passage de l'Opéra.

LE CABINET DE L'AMATEUR (2e *série*) paraît tous les mois, à partir de mars 1861, par livraisons de 2 feuilles 1/2 in-4°.
On s'abonne, à Paris, chez FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie, 56, rue Jacob; chez tous les directeurs de poste et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.
Abonnement pour Paris. Un an. . . . . 12 fr.
— pour les départements. . . 14
Un petit nombre d'exemplaires d'amateurs a été tiré sur grand papier vergé fort. Le prix est de 24 fr. par an.
Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franc de port *à* M. EUG. PIOT, *rue Saint-Fiacre, n° 20, à Paris.*

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT :
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMPe
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE | Nº 5. JUILLET 1861

SOMMAIRE

DÉCOUVERTES NOUVELLES.

La *Fuente de Guarrazar* tient à ne pas mentir à son nom, et menace de devenir inépuisable. L'Espagne, comme c'était justice, possède maintenant sa part de couronnes d'or gothiques, puisées à cette source d'un nouveau genre. Nous remettons à d'autres temps l'histoire d'une découverte singulière dans ses détails, qui a mis les archéologues en possession de monuments d'une rare magnificence et d'une grande importance historique.

Les couronnes d'or nouvellement découvertes, et qui viennent de prendre place au Musée de Madrid, sont au nombre de deux. La plus grande, à peu près semblable par sa forme, sa richesse et son mode de suspension à la belle couronne de Recesvinthus, du musée de l'hôtel Cluny, a 208 millimètres de diamètre et son bandeau 55 millimètres de hauteur. Elle est aussi ornée d'une inscription en lettres détachées, formant pendants, de même travail. Un peu moins riche de saphirs et de perles, son inscription est aussi moins complète; mais les lettres qui restent sont assez nombreuses pour qu'il soit facile de restituer la légende qu'elles étaient destinées à former. Elles sont au nombre de treize, ainsi rangées :

† SV TI NV REX OFF T.

En combinant ces lettres avec les bouts de chaîne qui tiennent encore au bandeau, les antiquaires espagnols ont pu lire :

† SVINTHILANVS REX OFFERET.

Suintila est un des rois goths prédécesseurs de Recesvinde, qui régna à Tolède et sur toute l'Espagne de 621 à 631. La croix placée en tête de l'inscription est d'un travail semblable à celui des lettres, c'est-à-dire formée par un cloisonnage en or d'émail rouge translucide semblable à ce qui nous reste des ornements trouvés dans le tombeau dit de Childéric. La chaîne qui part du nœud de suspension en cristal de roche, et qui tombe perpendiculairement, devait porter à son extrémité une croix dont il ne reste qu'un fragment.

La seconde couronne, beaucoup plus petite, est suspendue par quatre chaînes qui se réunissent à un anneau d'or simple; elle a 15 centimètres de diamètre et son bandeau 4 centimètres de hauteur. Découpé à jour, il tient en réserve au milieu deux bandelettes sur lesquelles on lit l'inscription suivante :

† *Offeret minusculum s*
co Stefano Theodosius abba.

que l'on peut traduire : « L'abbé Théodose fait cette petite offrande à saint Étienne. » Huit chaînettes ornées de perles et de saphirs pendent à l'entour.

Trois autres objets font partie de cette trouvaille : un fragment de couronne, semblable par son travail à celle qui a été achetée en dernier lieu par le musée de l'hôtel Cluny; une émeraude gravée en creux, travail grossier, mais caractérisé, qui peut représenter l'Annonciation, et une croix en or de 14 centimètres de hauteur, qui a sans doute appartenu à une couronne votive.

On lit sur une des faces de cette croix l'inscription suivante gravée sur les quatre branches :

† *In nomine Dni nomine Sci offeret Lucentius : i.*

Les caractères de cette inscription et ceux de la petite couronne présentent un grand intérêt au point de vue paléographique.

— On lisait dernièrement dans le *Morning-Chronicle* les détails suivants sur des fouilles exécutées dans la Cyrénaïque par deux officiers anglais en garnison à Malte :

Munis d'un firman de la Porte qui autorisait leurs recherches, le lieutenant Smith, du génie, et le lieutenant Porcher se firent débarquer sur la côte d'Afrique, et s'avancèrent dans l'intérieur jusqu'aux ruines qu'ils devaient explorer. Là, ils s'établirent dans un vaste tombeau antique, seul abri qu'ils purent trouver. Après quelques jours d'examen, ils résolurent de fouiller les ruines d'un temple, où ils furent assez heureux pour découvrir une statue colossale de Bacchus enfant dans un état de conservation remarquable. Ce premier suc-

cès fut suivi de la rencontre de sept autres morceaux de sculpture. Après avoir épuisé cet endroit, les deux officiers fouillèrent un autre temple d'Apollon, ou tout au moins situé près d'une source connue sous ce nom par les voyageurs. Là, ils découvrirent un véritable nid de statues entassées pêle-mêle à une profondeur de 10 à 12 pieds. Voici les principales :

1° Une statue de 7 pieds de haut, paraissant représenter Apollon, avec le serpent à ses côtés. Cette statue, autant qu'en peuvent faire juger les reproductions photographiques, semble être de la meilleure époque de l'art grec et dans d'excellentes conditions; 2° un groupe formé de la nymphe Cyrène et d'un lion qu'elle étrangle, sujet mythologique ayant trait à la fondation de la ville. Ce groupe archaïque, très-intéressant à cause du sujet, provient d'un temple consacré à la déesse de la cité; 5° une statue de même grandeur, qu'on reconnaît être un portrait de roi au diadème qui lui ceint la tête. Au total, les explorateurs ont découvert jusqu'à présent douze statues, dont trois colossales. Outre ces statues, six têtes ont été trouvées, ainsi qu'un certain nombre d'inscriptions. Tous ces morceaux ont été transportés à la côte par les soins des officiers et des matelots de l'*Assurance*, et transbordés à Malte sur le *Supply*, qui les a débarqués à Woolwich.

— L'exploration des villes antiques de la Phénicie, par M. Ernest Renan, promet à la France des résultats dignes de l'esprit éminent qui la dirige et de la haute influence sous laquelle cette expédition a été conçue. Byblos, Saida, Geibeil, Tyr et Sidon, ont été visitées par une petite armée de travailleurs, et nous verrons bientôt se grouper, autour du beau sarcophage d'Eschmunazar qui est au Louvre, des médailles et des inscriptions phéniciennes, des bas-reliefs où se fait sentir l'influence égyptienne qui suivit la conquête de Tyr par les Perses, et ces beaux sarcophages de marbre blanc en forme de gaînes à têtes sculptées de style gréco-phénicien, mais essentiellement particuliers à la Phénicie, qui ont été découverts dans les nécropoles de Sidon et de Sour.

Quatre sarcophages phéniciens, donnés au Musée du Louvre par M. Guil. Rey et exposés depuis peu, peuvent donner un avant-goût dès aujourd'hui des monuments précieux que rapporte M. Renan.

LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION DE LA COLLECTION SOLTYKOF.

(*Suite et fin.*)

Numéros du catal.	MM.	Prix d'adjudic.
931 et 32		142
933.	Lowengard	905
934 et 34 *bis*		140
935		»
936		470
937		137
938		58
939		81
940		80
941		179
942		179
943		120
944		50
945		52
946		17
947		59
948		102
949		46
950		54
951		40
952		40
953		22
954		81
955		80
956		179
957		178
958		120
959		50
960		52
961		»
962		59
963		102
964		46
965		54
966		40
967		50
968		22
969		90
970		40
971		100
972		84
973		82
974		85
975		122
976.	Joyeau	207
977.	Joyeau	92
978.	Joyeau	100
979.	Joyeau	73
980.	Joyeau	231
981		79
982		300
983		120
984		200
985		98
986.	Jacob	650
987.	Roussel	285
988		91
989		65
990		50
991		630
992		481
993		»
994.	Roussel	650
995		90
996 et 97		200
998.	Webb	950
999		84
1000		280
1001 et 1002		276
1003		1,710
1004		321
1005.	Caran	595
1006 et 1007.	Van Cuyk	665
1008		205
1009		325
1010.	Malinet	890
1011		1,060
1012.	Edw. Evans	1,190
1013.	Martin	650
1014.	Moreau	400
1015.	Seillière	470
1016.	Edw. Evans	1,440
1017		77
1018		37
1019		48
1020		50
1021		102
1022.	Attenborough	6,000
1023		760
1024		405
1025.	Moreau	1,350
1026 et 1027.	Webb	1,410
1028		150
1029		210
1030		141
1031		102
1032		135
1033		135
1034		56
1035		350
1036 et 37		225
1038		212
1039		255
1040.	Non vendu	»
1041.	Non vendu	»
1042.	Seillière	10,000
1043.	J. Fau	15,000
1044.	J. Fau	17,700
1045.	Van Cuyk	10,205
1046.	Roussel	11,50
1047.	J. Fau	440
1048.	Charlet	499
1049.	Manheim	12,000
1050.	Seillière	14,300
1051.	Seillière	9,100
1052.	Van Cuyk	670
1053		96
1054.	Auguiot	502
1055		150
1056		280
1057 et 58		125
1059 et 61		99
1060 et 62		132
1063		155
1064, 66, 67 et 68		75
1065		50
1069		26
1070		40
1071 et 72		195
1073		133
1074		31
1075		140
1076		86
1077		62
1078		167
1079		50
1080		40
1081		42
1082		32
1083		34
1084.	Malinet	230
1085.	Malinet	367
1086.	Malinet	206
1087.	Malinet	207
1088.	Lowengard	110
1089.	Malinet	70
1090.	Malinet	240
1091.	Manheim	140
1092		84
1093		60
1094		30
1095.	Crispin	102
1096 à 1099		26
1100		2,496
1101.	Delange	1,000
1102.	Barthélemy	400
1103.	Dusommerard	903
1104 et 05	Dusommerard	1,705
1106		3,350
1107		400
1108.	Roussel	6,500
1109		544

LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION DE LA COLLECTION AROZARENA.

(*Suite et fin.*)

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
633. Rembrandt	21
634	36
635	8
636	5
637	5
638	20
639	112
640	6
641	6
642	3
643	9
644	69
645	3
646	12
647	9
648	22
649	24
650	18
651	11
652	5
653	18
654	82
655	97
656	90
657	7
658	12
659	27
660	67
661	29
662	60
663	14
664	15
665	8
666	5
667	40
668	27
669	9
670	20
671	117
672	15
673	15
674	25
675	401
676	25
677	81
678	60
679	25
680	43
681	7
682	12
683	45
684	170
685	80
686	115
687	20
688	110
689	16
690	16
691	300
692	185
693	»
694	96
695	135
696	140
697	87
698	145
699	91
700	1,800
701	505
702	24
703	340
704	225
705	130
706	60
707	76
708	165
709	115
710	100
711	151
712	178
713	110
714	370
715	22
716	207
717	152
718	106
719	176
720	91
721	96
722	31
723	24
724	15
725	30
726	5
727	86
728	60
729	88
730	10
731	61
732	21
733	10
734	42
735	103
736	120
737	275
738	250
739	185
740	280
741	23
742	205
743	195
744	400
745	175
746	1,860
747	200
748	33.
749	43
750	340
751	28
752	102
753	495
754	86
755	300
756	5,251
757	46
758	23
759	51
760	8
761	21
762	4
763	9
764	11
765	4
766	21
767	6
768 et 769	3
770	15
771	19
772	8
773	15
774	5
775	7
776	31
777	24
778	31
779	17
780	»
781	49
782	50
783	25
784	35
785	7
786	10
787	3
788	2
789	81
790	206
791	212
792	51
793	1
794	72
795	16
796	83
797	10
798	115
799	9
800	19
801	71
802	32
803	165
804	35
805	35
806	6
807	30
808	7
809	39
810	20
811	19
812	156
813	58
814	32
815	127
816	117
817	50
818	32
820. Guido Reni	8
821	15
822	16
823	6
824 J. Ribera	19
825	13
826	25
827	300
828	55
829	4
830	32
831 et 32	18
833	41
834 et 35	8
836	17
837. Rodermont	5
838	8
839. H. Roos	380
840	395
841	26
842	31
843	25
844	25
845	200
846	9
847	235
848. Martin Rota	23
849. J. Ruisdael	610
850	41
851	350
852	1,280
853	720
854	300
855	920
856	550
857. Suff-Leven	23
858	22
859	102
860	14
861	215
862. Dusart	47
863	71
864	60
865	5
866	30
867	47
868. Schongauer	255
869	1,180
870	100
871	155
872	400
873	180
874	260
875	33
876	38
877	99
878	130
879	365
880	300
881	251
882	2,700
883	23
884	16
885	155
886	1,820
887	100
888	82
889	51
890	130
891	171
892	131

Numéros du catal.	Prix d'adjudic.	Numéros du catal.	Prix d'adjudic.
893..	80	919..	51
894..	125	920..	10
895..	330	921. Van Uliet.. . .	23
896..	24	922..	15
897..	790	923 à 28.	113
898..	17	929..	12
899..	341	930. Van de Velde..	65
900..	65	931. Uleigen.. . . .	33
901..	160	932..	6
902..	51	933. C. Vischer. . .	610
903..	120	934..	600
904..	150	935..	77
905..	180	936..	17
906..	60	937. Wael	9
907..	61	938. Wiérix.. . . .	43
908..	206	939. Wyck	5
909..	400	940..	4
910..	310	943..	16
911. Star	31	944..	6
912..	50	945. Zagel	101
913. Swanewelt. . .	40	946..	60
914. Teniers.. . . .	9	947..	15
915. Van Uden . . .	9	948..	133
916..	15	949..	176
917..	15	950..	13
918..	17		

VENTE DE LA COLLECTION VAN DEN SCHRIECK, A LOUVAIN.

« Héris et Le Roy sont en guerre. » Ces deux frères siamois belges du tableau flamand et hollandais, que l'on voyait autrefois, chaque hiver, apporter aux amateurs parisiens ce qu'ils avaient fraternellement glané pendant l'été chez nos voisins, divisés maintenant, se font une petite guerre qui n'est pas sans intérêt pour le public.

Le Roy crut un moment avoir terrassé son adversaire par cette fameuse vente Patureau, si bien montée et si rondement menée. Mais Héris, vaincu sur le terrain de l'adjudication, répondit par un *Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne*, qui fut couronné par l'Académie de Bruxelles. Je sais bien que l'on a dit que ce mémoire était de son gendre, habile homme à qui nous devons déjà quelque chose en ce genre; mais c'est une pure calomnie. Étienne Le Roy, plus positif, essaya de reprendre la corde sur le terrain habituel de ses succès par la vente très-réussie des tableaux de la collection de M. Van den Schrieck de Louvain, faite en avril dernier.— Un demi-million! obtenu dans une ville plus connue par la fabrication de la bière que par ses collections d'objets d'art, c'était très-joli. Mais voici qu'un autre mémoire de son rival tente de lui en enlever le mérite. Pour cette fois, c'est un mémoire d'un autre genre : c'est la liste de 36 tableaux vendus par Héris à M. Van den Schrieck pour la modeste somme de 62,100 fr., et dont Étienne Le Roy vient de retirer 219,380 fr. en vente publique. Voilà ce qui s'appelle parler d'or. Nous verrons ce que Le Roy répondra. Sous un extérieur un peu lourd, il cache beaucoup de finesse et d'habileté en affaires; mais il a fait, cet hiver, une foule de petites misères aux marchands parisiens, nous en avons entretenu nos lecteurs dans le temps, qui rendent désormais ses succès difficiles sur le marché de Paris.

On a beaucoup parlé et avec raison de la collection de M. Van den Schrieck, 219 tableaux, parmi lesquels on pouvait compter 40 toiles excellentes et d'un grand prix; c'est toujours rare, et plus qu'il n'en fallait pour attirer les amateurs. La France a eu sa bonne part de tout cela, et la Belgique, qui se voit dépouillée peu à peu par les étrangers, n'a pas laissé partir ses tableaux sans les faire bien payer. Le Musée de Bruxelles en a acheté pour 40,000 fr.; celui d'Anvers pour 50,000 : c'est d'un très-bon exemple et très-patriotique. Notre musée de Lille était aussi représenté à cette vente par son directeur, M. Reynaert. M. Meffre a eu pour lui un petit Gabriel Metzu, qui est une perle. M. Laneuville a acheté pour M. le comte Duchâtel le plus beau Ruysdaël des Flandres, et un Van der Heyden très-précieux. M. Viardot et M. Richard Wallace, qui est de toutes ces fêtes, ont fait de nombreuses et belles acquisitions. — Nous donnons la liste des plus importantes.

Vander Heyden et Van de Velde. Vue intérieure d'une ville de Hollande (coll. Erard, 1832. Fr. 6,951). 48 sur 55. Laneuville. . . 25,100

Gabriel Metzu. La Cuisinière hollandaise. 37 sur 21. M. Meffre. 5,600

Adrien Van Ostade. Intérieur de ferme. 45 sur 59. M. Viardot. 13,000

Isaac Ostade, Vue de Hollande l'hiver. 88 sur 1 m. 13. Musée d'Anvers. 9,000

Jacques Ruysdael. Le Torrent. 89 sur 84. M. Laneuville. 38,000

Id. Vue prise en Hollande, figures d'Adrien Van de Velde. 45 sur 59. M. R. Wallace. 19,000

Jean Steen. Noce de village (coll. Erard. Fr. 5,000 en 1832). 43 sur 61. Musée d'Anvers. 10,000

Teniers. Un Médecin de village. 27 sur 37. Musée de Bruxelles. . 14,600

Id. Un Corps de garde. 57 sur 86 cent. M. Viardot. 9,000

Van de Velde. Marine par un temps calme. 34 sur 40. M. Farrer. 14,000

Wouwermans (Ph.). Le Cheval rétif. 44 sur 37. M. Dutuit. 13,100

J. Wynants et Adrien Van de Velde. Paysage et animaux. 38 sur 46. Mus. d'Anvers. 10,000

LE CABINET DE L'AMATEUR (2e *série*) paraît tous les mois, à partir de mars 1861, par livraisons de 2 feuilles 1/2 in-4°. On s'abonne, à Paris, chez Firmin Didot frères, fils et Cie, 56, rue Jacob; chez tous les directeurs de poste et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

Abonnement pour Paris. Un an. . . . . . 12 fr.
— pour les départements. . . 14

Un petit nombre d'exemplaires d'amateurs a été tiré sur grand papier vergé fort. Le prix est de 24 fr. par an.

Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franc de port *à* M. Eug. Piot, *rue Saint-Fiacre, n° 20, à Paris.*

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT.
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMPᵉ
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — N°s 6 ET 7. AOUT-SEPTEMBRE 1861

SOMMAIRE

TEXTE

ILLUSTRATIONS

NOUVELLES DIVERSES.

Sa Majesté l'Empereur vient de faire acheter, sur sa cassette particulière, par l'entremise de M. Léon Renier, la portion du mont Palatin qui est comprise sous le nom de *Jardins Farnèse* et qui appartenait à l'ex-roi de Naples.

Cette partie de la célèbre colline est de beaucoup la plus considérable. Il ne reste, en dehors du domaine acquis par l'Empereur, que l'ancienne *Villa Mills*, au sud, tant de fois fouillée, et dans laquelle se trouve aujourd'hui un couvent de religieuses françaises; et, au levant, une maison de franciscains.

Les terrains achetés n'ont pas moins de sept hectares d'étendue. Ils renferment les fameuses ruines du *Palais des Césars*, dont deux étages entiers sont comblés depuis le temps de l'invasion des barbares et doivent recéler des statues, des peintures, des inscriptions du plus haut intérêt. C'est de ce sol, à peine remué jusqu'à ce jour et dans un espace très-restreint, que proviennent cependant plusieurs chefs-d'œuvre de l'art antique. C'est encore dans ce domaine que l'on a retrouvé récemment les murs primitifs de la plus ancienne enceinte de Rome, celle qui entourait le Palatin lorsqu'il supportait seul la ville primitive, au temps même de son fondateur.

M. Pietro Rosa, auteur de la grande carte archéologique et topographique du Latium, a été nommé conservateur du *Palais des Césars*. Il est en même temps directeur des fouilles, qui commenceront au mois de novembre de cette année.

— Une exposition de tableaux modernes et d'objets d'art anciens, à Caen, a suivi de près l'exposition de Rouen. Nous aurions su en rendre bon compte à nos lecteurs si nous n'avions préféré prendre le chemin de Florence pour assister à la première exposition de l'industrie italienne, dont nous dirons quelque chose dans notre prochain bulletin. Même aujourd'hui, l'industrie italienne a pour nous un intérêt d'art qu'il est bon d'étudier. Les vieilles traditions qui n'étaient qu'endormies s'y sont réveillées, et elle a sous les yeux tant de modèles admirables!

Caen renferme plus de bibliophiles que d'amateurs proprement dits; mais cette ville est depuis quarante ans le foyer de cette agitation archéologique que M. de Caumont, toujours jeune et infatigable, rempli de chaleur et d'entrain, promène chaque année dans un département nouveau, au grand profit des études et de la conservation des monuments français. Caen a aussi un musée des plus riches parmi les musées provinciaux français. Il a conservé de sa première fondation, après les guerres de la Révolution, quelques pages italiennes importantes. M. Abel Vautier, qui possède une belle collection de tableaux et de manuscrits à miniatures, avait donné au public les clefs de sa maison, et la visite de son cabinet n'était pas un des moindres intérêts de cette excursion.

— La découverte d'un nouveau gîte de kaolin, en France, qui nous est apportée par un journal de département, est pour nous toute de circonstance. C'est dans la commune de Clouart (Finistère), que l'on aurait trouvé de la terre à porcelaine sur une étendue de plusieurs hectares et d'une très-facile exploitation, dans le voisinage d'un cours d'eau.

Nous ne savons au juste toute son importance, mais on nous dit que des échantillons de cette terre, envoyés à la manufacture de Sèvres, ont été reconnus de la plus belle et de la plus pure qualité.

COLLECTION CAMPANA.

Nous aussi, nous avons été pris de quelque inquiétude, lorsque nous avons vu toucher, par d'autres mains que celles de la France, une collection qui s'était formée pour ainsi dire sous nos yeux, et dont nous connaissions bien l'intérêt. Aux premières nouvelles de l'acquisition de 550 vases grecs par le gouvernement russe, nous avons cru tout perdu; car cette division est vraiment

d'une extrême importance. Mais un peu de réflexion et quelques informations plus exactes nous ont rassuré, sans nous consoler toutefois des quelques belles pièces certainement perdues pour nous.

Les fresques de l'école de Raphaël étaient estimées, à Rome, 200,000 francs, et le vase de Cumes, 100,000 francs. On donnait aussi à quelques statues, médiocres en mérite, une assez grande valeur; il n'était donc pas probable que le gouvernement romain, quelque pressé qu'il fût de rentrer dans ses avances, ait laissé gaspiller, pour 200,000 francs peut-être, un gage du mont-de-piété de Rome qui représentait une somme considérable.

A la suite de son acquisition, lorsque M. Guédéonoff vint à Paris et crut nous faire une bonne niche en imprimant le catalogue de ses acquisitions, il fut aisé de voir, à l'emphase de quelques louanges excessives décernées à des monuments secondaires, que les Romains n'avaient eu affaire ni à un archéologue très-exercé, ni à un connaisseur d'un goût très-fin, et que, à part le *vase de Cumes* et le *tombeau étrusque en bronze*, deux pièces d'une grande valeur il est vrai, la collection était encore dans son entier.

Ceci dit à propos d'une rectification insérée dans le *Moniteur*, à l'adresse d'une Revue qui avait publié *in extenso*, nous ne savons dans quel but, le catalogue de M. Guédéonoff, il ne nous en coûte rien d'avouer que ces rectifications, qui empêchent certaines opinions de prendre une trop grande consistance, nous paraissent excellentes. Nous regrettons de n'avoir pas vu démentir en même temps le bruit qui attribuait à certaines influences rivales la reproduction inusitée, dans un recueil périodique français, de cette longue nomenclature de 767 objets antiques rédigée par un Russe.

Voici la rectification du *Moniteur* du 15 septembre :

« Une Revue, en publiant le catalogue des pièces acquises par la Russie et provenant de la collection Campana, fait précéder et suivre cette publication de notes inexactes et de réflexions qui tendraient à rabaisser l'importance de la portion acquise par la France et qui va former le Musée Napoléon III.

« Il est dit, dans l'une de ces notes, qu'un commissaire russe, M. Stapan Guédéonoff, avait acquis pour le musée impérial de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, *la plupart des principales pièces* qui composaient le musée, *alors* en son entier, et on lit à la fin de ce même article : « Trois « mois, jour pour jour, après notre acquisition conclue, « le musée du Louvre s'est rendu acquéreur, à son tour, « des *objets restants* du musée Campana. A la suite « de nos choix faits et *limités*, comme il a été dit, *aux* « *œuvres de premier ordre*, la France a payé le *sur-* « *plus* 812,000 écus romains ou 4,360,440 francs. »

« Or, la Russie a acquis pour 650,500 francs, non pas *la plupart des principales pièces*, mais un certain nombre de morceaux dont nous donnons plus bas le chiffre en regard de celui des acquisitions de la France.

« Le musée Campana se compose de douze séries. Le commissaire russe n'a eu à choisir que dans cinq séries : les séries des vases, des bronzes, des bijoux, des sculptures et des peintures. Mais, dans ces cinq séries mêmes, le gouvernement romain avait fait une réserve pour ses musées, réserve à laquelle le commissaire russe n'a pu toucher. Le vase de Cumes seul a été obtenu par une négociation particulière.

« Le gouvernement de l'Empereur a acquis les douze séries composant le musée; de plus, les commissaires français, MM. Léon Renier et Sébastien Cornu, ont obtenu du gouvernement pontifical que tous les objets choisis par lui dans toutes les séries fissent retour à la collection, et qu'une masse de fragments précieux de vases et de terres cuites, qui n'avaient pas été portés au catalogue, fussent ajoutés à l'acquisition.

« Le tableau suivant donnera une juste idée des acquisitions de la France comparées à celles de la Russie :

SÉRIES.	ACQUISITIONS DE LA FRANCE.	ACQUISITIONS DE LA RUSSIE.
1re Vases peints.	4,500 (Série d'un haut intérêt scientifique et artistique).	542 (dont le fameux vase de Cumes).
2e Bronzes	456 (Nombreux morceaux importants).	137 (Plusieurs morceaux importants).
3e Bijoux grecs, étrusques et romains. .	1,200 (La plus belle collection qui existe).	2 (Un camée et un anneau).
4e Terres cuites	3,000 (Collection unique). La série complète.	»
5e Verres phéniciens, étrusques et romains.	500 La série complète.	»
6e Peintures antiques	45 La série complète.	»
7e Marbres antiques	600	78 (dont 43 statues; quelques-unes importantes).
8e Tableaux des primitifs Italiens	434	»
9e Tableaux des maîtres de la Renaissance.	200	8 fresques attribuées à l'école de Raphaël.
10e Faïences rares	640 La série complète.	»
11e Sculptures en faïence.	60	»
12e Ivoires anciens	200 La série complète.	»
	11,835	767

BLASON, DEVISES, IMPRESE.

Le blason, les emblèmes, devises ou *imprese*, jouent un rôle considérable au moyen âge, et on ne se figure que difficilement à quel point les signes de ce genre étaient employés partout par les grands seigneurs, qui paraissent avoir cherché avec soin les occasions de les multiplier. Vêtements, harnais, meubles, équipages, rien de ce qu'ils faisaient exécuter, à quelque titre que ce fût, n'échappait à leur empreinte. Aussi leur connaissance est-elle d'un grand secours pour expliquer l'origine et la provenance d'une foule de monuments de cette époque.

Une note sur le blason du prince de Galles, que nous empruntons à une publication anglaise (*Notes and Queries*), touche très-bien à toutes ces particularités.

On sait que le prince de Galles, héritier présomptif de la couronne en Angleterre, porte trois plumes d'autruche dans ses armes. La version populaire, au sujet de l'adoption des plumes d'autruche par Edward, le prince Noir, peut être rangée parmi les traditions de la nature de celle de « Whittington et son chat, » et d'autres non moins fondées. Au nombre des légendes fameuses en Angleterre, nous avons celles du roi Arthur et de la Table Ronde, de saint George et le Dragon, de Guy, comte de Warwick, et cinquante autres qui ont peut-être un fond de vérité, mais qui se perdent à travers la nuit des âges et qui nous sont venues embellies par la tradition.

A propos des plumes d'autruche et de la devise des princes de Galles, telles que l'héritier présomptif actuel les porte encore, l'historien Sandford en fait remonter l'adoption au temps de la bataille de Crécy. « Au nombre des hommes éminents qui moururent dans cette bataille, il faut compter, du côté des Français, Jean Lugemburg, roi de Bohême, qui tomba de la main même du prince Edward. Celui-ci arracha du casque du vaincu ces plumes d'autruche qu'en souvenir de sa victoire il porta dans ses armes, adoptant jusqu'à la devise ICH DIEN (je sers), et qui furent mises sur sa tombe et portées ensuite par tous les princes de Galles. L'historien suppose que des ailes d'autruche surmontaient le cimier de Jean de Bohême, et qu'*Ich dien* signifiait qu'il servait le roi de France. Le même historien remarque que la devise du prince peut faire allusion à ces paroles de l'Apôtre : « L'héritier, tant qu'il est enfant, ne diffère en rien d'un serviteur. » Cela serait d'autant plus acceptable que les princes de Galles sont héritiers et serviteurs de la couronne. Toutefois, les princes de Galles n'adoptèrent pas seuls ce blason et cette devise, car on les retrouve dans les armes de branches collatérales de la famille royale, dans celles des maisons de Lancastre et d'York.

Les plumes étaient un ornement militaire dans l'ancien temps, et aujourd'hui encore elles jouent dans le costume un rôle éclatant. Ainsi, les plumes de coq ornent le chapeau de général. Les anciens rois bretons, particulièrement dans le pays de Galles, ornaient leurs étendards de plumes d'autruches blanches; mais il est certain que les princes de Galles n'ont commencé de porter la plume d'autruche qu'au temps du prince Noir.

Une mention spéciale des plumes du prince de Galles est faite dans l'inventaire de la garde-robe royale sous Edward III. Après avoir décrit les divers articles de vaisselle, dont quelques-uns marqués P (initiale probable de la reine Philippe), il est fait mention d'une pièce de vaisselle qui représente dans les armes les plumes d'autruche du prince de Galles.

Le prince Noir, dans un testament daté du 7 juin 1376, ordonne que son corps soit déposé dans la cathédrale de Canterbury, et que sur sa tombe on place douze écussons d'un pied chacun. De ces douze écussons, six « porteront nos armes entières, et les autres nos plumes d'autruche. Sur chaque écusson l'on inscrira le mot *haumont*, » sans doute une devise du prince, synonyme de *magnanime*.

Dans son testament, le prince ordonne encore que sur la tombe son image soit placée armée en guerre. Il ordonne que, pendant la cérémonie funèbre, des hérauts, précédant son corps, porteront les plumes d'autruche et son pennon noir avec plumes d'autruche.

Parmi les présents que fit ce prince à la cathédrale de Canterbury, figure une tapisserie ornée de plumes d'autruche, et il veut que sa chapelle spéciale soit ornée d'écussons avec plumes d'autruche. A la chapelle Saint-Nicolas, il donne sa garde-robe où se trouve, entre autres vêtements, une cotte bleue avec roses et plumes d'autruche.

En réfutation à ce dire de ceux qui soutiennent que c'est à dater de la bataille de Crécy que le prince Noir prit les plumes d'autruche, nous objecterons que le cimier du prince Jean était orné, non de ces plumes, mais de plumes de vautour. On dit cependant que l'empereur Charles, quatrième roi de Bohême, fils de Jean de Bohême, qui fut tué à la bataille de Crécy, portait une plume d'autruche, insigne qui était certainement dans les armes de sa fille Anne, épouse de Richard II. La petite-fille de la reine Philippe était sœur de Henri, comte de Luxembourg, aïeul de l'empereur Charles IV. Et si, comme il y a lieu de le supposer, l'autruche était l'ancien blason de la famille, on comprendra que les plumes d'autruche aient été portées par la reine Philippe et par ses fils. Tous les fils d'Edward III, outre le prince de Galles, portaient des plumes d'autruche, et une excellente preuve que les plumes ne furent pas prises à la bataille de Crécy par le prince de Galles, c'est que lui-même les portait dans son sceau avant la bataille.

BIBLIOGRAPHIE.

ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE, ou collection de portraits, de statues et de monuments funéraires inédits de rois, reines, grands capitaines, écrivains et autres personnages célèbres de l'Espagne depuis le onzième siècle jusqu'au dix-septième, recueillis et publiés par M. VALENTIN CARDERERA, accompagné d'un texte par le même auteur. 2 vol. grand in-folio. *Paris*, LEGOUPIL, boulevard de la Madeleine, 5.

La domination des Arabes, le voisinage de la France, des relations politiques avec l'Italie, ont exercé tour à tour, et à des degrés différents, une influence notable sur les beaux-arts en Espagne, mais plutôt pour exciter et développer les qualités caractéristiques de ses écoles nationales que pour leur imposer une direction étrangère. Peu de pays en Europe ont possédé des monuments plus remarquables, plus nombreux et plus variés, et cependant il n'en est point qui ait été moins connu des artistes et des amateurs. La gloire de Velasquez et de Murillo sans doute a franchi les Pyrénées, mais c'est à peine si l'on soupçonnait, il y a quelques années, qu'avant ces grands maîtres les arts avaient fleuri dans la Péninsule, et que la renaissance et le moyen âge y avaient laissé d'admirables souvenirs. Longtemps la difficulté des communications, le manque de guides éclairés, et, il faut le dire, l'insouciance des Espagnols pour des trésors qu'ailleurs on aurait signalés avec orgueil aux étrangers, ont éloigné les voyageurs d'un pays qui leur offrait un vaste sujet d'observations. Puis, des guerres désastreuses et le désordre, suite de sanglantes révolutions, ont précipité la ruine d'une foule de monuments qu'une déplorable incurie n'avait que trop avancée.

La première moitié de ce siècle a été surtout fatale

pour les arts en Espagne. Tandis que, dans tout le reste de l'Europe, se développaient le goût des études archéologiques et le respect des antiquités nationales, l'Espagne se couvrait de ruines et voyait disparaître quelques-uns de ses plus beaux titres de gloire. Partout la fureur aveugle du vulgaire s'attaque aux monuments contemporains des institutions qu'il répudie. Le vandalisme, qui a détruit tant de monastères dans la Grande-Bretagne, tant de châteaux et d'églises en France, a de même exercé ses ravages en Espagne. Maints chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, renfermés depuis des siècles dans l'obscurité des cloîtres, où jamais un artiste n'avait pénétré, ont reparu alors à la lumière, mais pour quelques instants; ils allaient être livrés à la torche ou au marteau des barbares.

Au milieu de ces scènes de destruction sauvage, un artiste, animé d'un patriotisme ardent et d'un zèle à toute épreuve, s'efforçait, quelquefois au péril de sa vie, d'arracher aux iconoclastes la proie qui leur était abandonnée. Pendant trente ans, M. Valentin Carderera a parcouru l'Espagne, à la recherche des monuments et des souvenirs de son histoire. Ni la guerre civile, ni les fatigues, ni les privations de toute espèce, n'ont arrêté son activité admirable. Partout il s'efforçait d'éclairer le vulgaire et lui prêchait le respect des arts et des gloires nationales. Il accourait partout où quelque monument était menacé, et, s'il n'en pouvait prévenir la ruine, il obtenait du moins comme une grâce de le dessiner au milieu des démolisseurs, et conservait ainsi un souvenir de ce qu'on allait perdre à jamais. Chargé plusieurs fois par le gouvernement de recueillir les débris échappés aux Vandales, ou de désigner les objets d'art qui pouvaient prendre place dans des collections publiques, il a eu le bonheur de prévenir des destructions irréparables et de conserver à son pays des richesses dont il appréciera plus tard toute la valeur. En même temps et parmi ses explorations aventureuses, il se formait un portefeuille immense de dessins exécutés d'après nature, d'autant plus précieux qu'un grand nombre de monuments qu'ils représentent n'existent plus aujourd'hui. C'est une partie de ce portefeuille qu'il publie.

Nous avons distingué tout d'abord dans cette collection les représentations de personnages illustres, la plupart sculptées sur des tombeaux, quelques-unes peintes, provenant de monastères et d'églises supprimés ou démolis. Outre leur importance historique, ces portraits, tous inédits et souvent très-remarquables par leur exécution, offrent à l'art et à l'archéologie une foule de renseignements du plus haut intérêt. Tantôt la disposition originale d'un monument, tantôt la renommée du personnage auquel il a été consacré, le recommandent à l'attention; ailleurs, le costume, les ajustements fournissent à l'antiquaire un sujet d'observations neuves et curieuses. M. Carderera, qui réunit justement au titre de peintre de Sa Majesté Catholique celui de membre de l'Académie de l'Histoire, s'est appliqué, avec le tact d'un archéologue exercé, à reproduire scrupuleusement tous les détails sur lesquels l'érudition moderne fonde ses jugements. Son crayon, aussi fidèle que rapide, a conservé à chaque monument ce que les artistes appellent *le caractère*, c'est-à-dire cette apparence générale qui frappe tout d'abord, et qui, bien mieux que toutes les traditions, accuse une époque, un style, une école. Rien n'a été négligé pour que la reproduction de ces dessins fût d'une parfaite exactitude, et le crayon des lithographes les a interprétés de la manière la plus fidèle.

L'Iconographie espagnole est une œuvre sérieuse, fruit de patientes recherches, de longs et pénibles voyages. Elle résume dans son ensemble une grande partie de ce que le moyen âge et la renaissance ont, dans la Péninsule, produit de plus remarquable en peinture et en sculpture. C'est enfin, — que pourrions-nous dire de plus ?— l'œuvre d'un amateur et d'un artiste, et les encouragements ne peuvent manquer à un travail consciencieux et original, qui doit combler une lacune regrettable dans l'histoire de l'art.

Archives de l'art français, recueil de documents relatifs à l'histoire des arts en France, publiés sous la direction de M. A. de Montaiglon. *Nouvelle série*, livr. I et II. *Paris*, Ed. Tross, passage des Deux-Pavillons, 8.

La *première série* des archives de l'Art français, éditée avec soin par le libraire Dumoulin, et qui ne forme pas moins de dix volumes, va avoir une suite. — Les premières livraisons de la *deuxième série*, qui viennent de paraître, contiennent une nombreuse suite de pièces relatives à Jean de Paris, peintre et valet de chambre des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier, et aux travaux de cet artiste, exécutés à Lyon de 1483 à 1528.

On ne connaît bien l'intérêt des recueils de documents, dans le genre des Archives de l'art français, que lorsque les volumes sont ajoutés aux volumes. C'est une tâche ingrate et difficile à remplir, qui mérite toute la sollicitude des amateurs.

Le Cabinet de l'Amateur (2e *série*) paraît tous les mois, à partir de mars 1861, par livraisons de 2 feuilles 1/2 in-4°.
On s'abonne, à Paris, chez Firmin Didot frères, fils et Cie, 56, rue Jacob; chez tous les directeurs de poste et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

Abonnement pour Paris. Un an. . . . . . 12 fr.
— pour les départements. . . 14

Un petit nombre d'exemplaires d'amateurs a été tiré sur grand papier vergé fort. Le prix est de 24 fr. par an.

Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franc de port *à* M. Eug. Piot, *rue Saint-Fiacre, n° 20, à Paris.*

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT :
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMPe
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — Nos 8 ET 9. OCTOBRE-NOVEMBRE 1861

SOMMAIRE

TEXTE

ILLUSTRATIONS

MOUVEMENT DES MUSÉES.

A l'occasion de l'exposition nationale des produits de l'industrie, Florence a eu l'heureuse idée d'organiser dans chacune de ses collections, au profit des hôtes nombreux qui affluaient dans ses murs pour cette solennité, une exhibition supplémentaire des richesses qu'elles renferment, richesses qui sont loin d'être toujours accessibles aux curieux. Excellente propagande, ciment précieux pour l'union d'un peuple, que de mettre en même temps sous ses yeux l'ensemble de ses richesses présentes et les titres glorieux de sa grandeur passée.

Nous avons donc pu voir beaucoup de choses nouvelles et les étudier à loisir. Il y avait bien encore çà et là quelque peu de mauvais vouloir, quelques conservateurs qui eussent volontiers envoyé au diable la nation et le public, et qui dissimulaient mal l'ennui de ce surcroît de besogne ; des *custodi* qui faisaient des efforts visibles pour ne pas tendre la main au pourboire du visiteur ; mais il y a si longtemps que conservateurs et gardiens sont habitués à regarder les collections comme leur chose propre, que cela est bien excusable. Peu à peu tout rentrera dans l'ordre, — les voyageurs aidant, qui ne doivent payer nulle part, — la décence et l'honnêteté qu'une nation doit toujours demander à ses salariés régneront ici comme ailleurs.

Un des monuments qui était le plus admiré, ce n'est pas encore un musée, mais il le deviendra, c'est l'antique palais du Podesta, le *Bargello*, qui vient d'être restauré ou, pour mieux dire, restitué dans son ancienne splendeur avec un art infini, sous la direction intelligente de M. Luigi Passerini. Il y a là des ornements peints à fresque hier pour faire suite à ceux qui existent depuis quatre cents ans, qui défient l'examen de l'observateur le plus exercé. C'est une idée du baron Ricasoli de former un musée historique dans ce beau palais, le plus ancien de Florence, celui qui a souffert le moins d'altération dans sa disposition primitive et auquel se rattachent tant de souvenirs. L'Italie n'a pas de temps à perdre pour organiser ce musée que réclament l'histoire de l'art aussi bien que la vérité et la physionomie de l'histoire politique et civile qu'il est destiné à compléter : il peut être le plus beau du monde ; elle peut le faire, exclusif et immense avantage, sans rien emprunter à l'étranger. L'Italie est encore aujourd'hui le pays le plus riche en monuments de la vie privée des siècles écoulés.

En attendant l'exécution de ce projet, décidé en principe par un décret du mois de novembre 1859, on avait exposé au Bargello une suite des belles tapisseries que la municipalité de Florence possède en grand nombre.

Nous y avons remarqué, par ordre de date, deux pièces superbes : la Création de la femme, et Adam et Ève chassés du paradis terrestre, d'après Jules Romain, compositions entourées de bordures grotesques d'une très-grande originalité de dessin ; une suite plus nombreuse de huit pièces, aussi de la première moitié du XVIe siècle, et d'un grand style, signées BR· FIOR· ; quelques tentures du XVIIe siècle, tissées or et argent, d'un coloris brillant, mais d'un dessin moins pur, marquées des lettres F. A. F. 1600, ou bien signées tout au long :

LVDOVI · CIGOLI · PINX.
P. FEVERE · PARISIIS · EXTRAX.
1660.

Mais les plus belles étaient sans contredit quatre très-grandes tapisseries, les quatre parties du monde, du dessin le plus séduisant, d'un bel éclat et d'une merveilleuse finesse de travail, signées :

VITTORIO · DEMIGNOT · F
LEONARDO · BERNINI · F
GAETAN· · BRVSI ·
F · A · D · 1719.

Inscription qui se reproduit quatre fois avec des variantes. Dans une grande composition du même genre

que les précédentes, qui représente la chute de Phaéton, datée de 1737, Leonardi Bernini ajoute à son nom E · SVA · GIOVANI. Toutes ces tapisseries, qui n'ont rien à envier à la Flandre ou à Beauvais, ont été fabriquées à Florence, où le grand-duc de Toscane, Come Ier, avait appelé, en 1545, deux tapissiers flamands du nom de Christofle Renier et Jean Rost, qui y travaillèrent longtemps sur les cartons du Pontormo de Salviati et de Bronzino.

Un siècle plus tard, Come II faisait venir de Paris une autre brigade de travailleurs, sous la conduite de Picard Fevere, dont nous venons de citer le nom. Les derniers ouvrages de Victor Demignot et de Léonard Bernini nous conduisent au terme de cette fabrication florentine, qui fut transplantée à Naples par Charles III, en 1740. La municipalité de Florence possède dans ses magasins, rangées et conservées avec soin, cinq cents tapisseries de haute lice, comme celles que nous venons de citer.

Il reste encore beaucoup à faire au musée *degli Uffici* pour mettre cette grande et belle collection au niveau d'elle-même ; elle contient, comme partout, des trésors cachés, c'est-à-dire perdus : en fait d'objets d'art, on peut généralement regarder comme perdus tous ceux qui ne sont pas exposés aux regards ou mis à la disposition des amateurs et des studieux. On dit que le musée *degli Uffici* possède cent mille estampes qui restent lettres closes pour l'étude, et *vingt-sept mille dessins* des vieux maîtres ; le peu que l'on a exposé de ces derniers, depuis quelques années seulement, semble l'avoir été dans le but de se dispenser de livrer le reste aux études.

La multiplicité des petits cabinets dans ce musée a aussi des dangers d'un autre genre.

On a ouvert cette année au musée *degli Uffici* une salle nouvelle consacrée aux maîtres du XVe siècle, et un très-petit cabinet dans lequel on a réuni aux faïences un choix des pierres gravées et camées, les nielles et d'autres curiosités.

Parmi les peintures du XVe siècle de la nouvelle salle, on admire surtout une Adoration des mages de Sandro Boticelli ; il est difficile de pousser plus loin la grâce et l'élégance de la figure humaine que ne l'a fait l'artiste dans les personnages nombreux et variés qui peuplent cette belle composition. Heureuse époque que celle où le peintre pouvait emprunter, pour composer de semblables sujets, sans que le goût le plus difficile y trouve rien à redire, les personnages réels de son temps vêtus de leurs habits de chaque jour ; et le beau privilége que celui de venir les premiers pour se permettre de semblables hardiesses ! A côté de cette belle peinture qui n'était pas connue, on a placé le tableau de *la Calomnie*, du même artiste ; le Couronnement de la Vierge et une *Predella* de fra Giovanni Angelico ; une belle figure, la Prudence, de Pollajuolo ; une grande *Predella* de Francesco Ubertini, dit la *Bachiacca*, et d'autres ouvrages de Ghirlandajo, Luca Signorelli, fra Filippo Lippi, Francesco di Giorgio Martini, etc., etc. C'est en plaçant ainsi, dans des salles proportionnées à leurs dimensions, les ouvrages de chaque époque ou de chaque école, qu'il est permis d'en goûter bien complétement toutes les beautés.

Le musée des Offices ne possède que des faïences de la fabrique d'Urbino, exécutées dans une courte période de temps, de 1540 à 1560 ; mais elles sont toutes superbes de qualités, importantes par leurs dimensions, et les vases de formes rares y abondent. Ces faïences, placées plus près de la vue qu'elles ne l'étaient auparavant, sont maintenant regardées avec plaisir.

Nous avons dit qu'on avait réuni dans le petit cabinet des faïences un choix des plus beaux camées et pierres gravées en creux, antiques et modernes, de la collection. Nous sommes dispensé de toutes louanges : matière et travail, il y a là des merveilles. La vue en était peu accessible autrefois.

Dans une vitrine sont rangées les *Paix*, au nombre de huit : deux sont émaillées, l'une en relief sur or, l'autre en émail translucide sur argent ; les autres sont d'argent niellé ; les plus connues sont la grande Paix du Couronnement de la Vierge, ouvrage de Maso Finiguerra : on sait la date certaine (1452) de son exécution. La France possède les deux seules épreuves parvenues jusqu'à nous de l'estampe tirée de la lame d'argent avant l'opération du niellage. L'autre *Paix* représente la chute de saint Paul, ouvrage de l'orfévre Matheo Dei ; elle n'a jamais été niellée, et les épreuves, tirées à diverses époques, ne sont pas rares.

Un monument fort curieux a été placé parmi ces *Paix*, c'est une plaque rectangulaire de bronze légèrement damasquinée d'or ; le dessin représente une chasse. Le travail, qui est romain, paraît remonter au IIIe ou IVe siècle de notre ère.

Au milieu d'autres menues curiosités que renferme ce cabinet, nous avons retrouvé une épreuve en cire de la petite Descente de croix en plâtre que l'on conserve dans la maison de Michel-Ange Buonarroti, comme un ouvrage de ce grand artiste, et son exécution en ivoire ; le travail de l'ivoire n'est pas sans mérite, mais ne doit pas lui être attribué. D'autres objets en ivoire réunis ici sont sans intérêt, à l'exception de deux selles, l'une gothique, l'autre d'un artiste italien de XVe siècle. Ces sortes de monuments se rencontrent difficilement.

Les collections du musée des Offices se sont enrichies depuis peu d'une suite de portraits au pastel intéressants. Quelques-uns sont de Robert Nanteuil, ceux de Louis XIV et de Turenne entre autres ; d'autres sont de Rosalba Carriera, et de son meilleur temps. Il est à craindre que ces fragiles peintures ne s'altèrent rapidement, si on les laisse sur le mur froid et humide du grand corridor où elles ont été placées.

Une autre amélioration récente, c'est l'agrandissement de l'espace consacré aux bronzes antiques et modernes. Une disposition nouvelle permet d'admirer plus facilement la belle Chimère étrusque et les deux élégantes figures de David, de Donatello et d'Andrea del Verocchio. *(La suite au prochain numéro.)*

NAGASAKI (JAPON).

L'expédition de Chine, qui pouvait nous valoir tant de connaissances sur l'art de cette immense contrée, aura été stérile sous ce rapport, faute d'un artiste instruit attaché à l'expédition, qui eût ajouté à des dessins mesurés et pris sur les lieux des explications en termes compréhensibles sur la valeur positive de l'architecture, de la sculpture et de la peinture du Céleste Empire, nous parlons, bien entendu, de ce qui est en dehors des magasins de curiosités. Tout n'est pas perdu, puisque la Chine est vraiment ouverte ; mais on rencontrera

difficilement une occasion aussi belle pour asseoir son opinion sur l'art de la race jaune que ce Palais d'Été, berceau de la dynastie, et où se trouvaient entassées tant de merveilles.

Nous empruntons à une correspondance publiée dans le *Journal des Débats* quelques détails curieux sur le Japon, qu'on lira avec intérêt :

« Le premier objet qui appelle l'attention quand on aborde la ville (*Nagasaki*), c'est l'îlot de Detsima, long de 200 mètres et large de 70, construit en forme d'éventail par ordre de l'empereur Yemitz, dans la première moitié du dix-septième siècle, pour y parquer les Portugais, et qui est ensuite devenu le comptoir des Hollandais. Il n'y avait au monde que les flegmatiques Hollandais capables de se tenir pendant plus de deux siècles immobiles dans cette espèce de prison, sans y étouffer, sans en bondir pour se jeter sur la nation qui les séquestrait ainsi. Tout a été dit sur Detsima, naguère le seul point du Japon où les Européens pussent mettre le pied; on ne s'y arrête aujourd'hui que parce que les négociants hollandais y ont établi un bazar où l'on trouve toutes les japonneries de pacotille qu'on transporte en Europe : des bronzes de toute sorte, des laques ordinaires, des services en porcelaine, et ces mille bagatelles sans nom où la fantaisie japonaise s'étale en caprices si bizarres. Detsima n'est plus qu'une page grotesque de l'histoire; car, à moins que le démon de la guerre ne rejette l'Europe dans la barbarie des quinze premières années de ce siècle, la politique d'isolement du Japon est déchirée pour toujours.

« Les Européens ont maintenant le droit, aux termes des traités avec l'empire, de résider à Nagasaki; on leur a concédé sur le côté sud du port, dans le prolongement de Detsima, une étroite plage à demi noyée, avec facilité de la combler et de la remblayer pour y élever leurs établissements; de grandes maisons anglaises y ont déjà leurs comptoirs. Quant aux Russes, ils ont su, sous le prétexte d'un hôpital pour leurs équipages malades, fonder en face un bel établissement où ils réparent leurs navires. Du reste, le gouvernement japonais semble avoir abandonné Nagasaki à *la souillure* étrangère; les Européens peuvent circuler en liberté dans la ville, et même se promener à cheval en dehors, le long d'une route où l'on rencontre des sites pittoresques et charmants.

« Le commerce étranger n'est encore qu'à ses débuts. Quatre objets seulement ont donné lieu jusqu'ici à un certain mouvement de navigation : ce sont d'abord les soies, leur qualité est remarquable; puis vient la graine de navette, qui a fourni le chargement de plusieurs navires, avec grand profit pour les expéditeurs; la cire végétale, dont on s'est épris quelque temps en Europe, mais qui ne paraît pas avoir répondu aux espérances dont on s'était bercé; enfin le thé, aujourd'hui bien inférieur à celui de la Chine, mais que les spéculateurs se flattent, par de nouveaux procédés de préparation, de rendre l'égal des plus beaux thés de la vallée du Min. Comme complément de chargement, ajoutons les porcelaines, les bronzes et quelques laques, et nous aurons parcouru la liste actuelle du marché d'exportation du Japon.

« Ce qui frappe tout d'abord dans une ville du Japon, c'est la propreté qui règne partout dans les rues, dans les maisons; l'édilité parisienne aurait bien des leçons à recueillir ici; puis la gaieté douce et la vivacité intelligente des habitants. A l'impression que causent la couleur de leur teint et leur langage argentin tout semé de voyelles, on se croirait dans quelque île de la Société; les femmes y ont la liberté caressante des Tahitiennes et le son harmonieux de leur voix et jusqu'à leurs paroles : *Ja oraa naa*, vous dit en passant la jeune Tahitienne; *Mya onua raa*, vous dit sur le seuil de sa porte la femme japonaise. Sans doute ce premier choc du regard et de la voix vous reporte dans l'Océanie; mais combien la race en diffère pour la beauté! Les hommes, quoique d'une fibre dure au travail dans le peuple, sont en général courts, et les femmes de petite taille avec une grande délicatesse de formes, assez semblables aux femmes hindoues du Carnatic. Vous avez cent fois feuilleté des albums des Japonais et leurs livres de gravures coloriées; vous y avez noté deux races d'hommes non moins distinctes entre elles que les Gaulois et les Francs aux temps des grandes invasions scandinaves : le peuple et l'aristocratie. Les premiers, au teint d'un jaune noirâtre, aux traits cahotés, irréguliers; les seconds, hommes et femmes, au teint blanc rosé, au visage allongé, avec le nez arqué comme le bec d'un aigle. Dans ce que j'ai vu, je n'ai pas retrouvé cette différence si caractérisée; les grands personnages, les *daïmios*, en langage japonais, princes ou *seigneurs* (et il faut bien employer ici ce dernier terme, car la féodalité est l'état politique de l'empire), m'ont seulement semblé d'un teint moins hâlé et de traits plus fins que le peuple; quant au galbe spécial de la coupe du visage, je n'ai rencontré qu'une seule femme du type seigneurial des gravures, encore n'était-elle ni blanche ni rose, mais jaune pâle. Je soupçonne qu'il y a là quelque chose de conventionnel, comme dans la peinture au temps des Pérugin et des Hemling. Les jeunes filles (*mousmaïs*) ont les dents d'un blanc de perle; mais, dès qu'elles sont mariées, elles les teignent en noir. Vous pouvez remarquer cela dans vos enluminures japonaises, et reconnaître ainsi à qui vous avez affaire. Dans vos idées françaises sur la beauté, vous allez crier à la barbarie et incriminer sur-le-champ la jalousie de messieurs les maris; mais les élégantes ont soin de n'employer à cet usage qu'une laque fine du plus bel éclat. Est-ce beau? est-ce laid? Répondez-moi : aimez-vous les diamants noirs? — Sans doute, surtout quand les reflets de la monture s'harmonisent avec leurs sombres feux? — Eh bien! croyez que les belles dames au Japon savent parfaitement enchâsser les diamants noirs. C'est un raffinement de coquetterie que les dames romaines au fond de leurs gynécées ne connurent pas, et que notre *rudesse* européenne nous permet à peine de comprendre.

« La grande occupation du voyageur qui n'est pas négociant, c'est de courir les curiosités, de *bibeloter*, comme diraient les dames d'un certain monde. Pour les profanes, tous les bronzes, les laques, les porcelaines que le commerce vous expédie ont un cachet de pays lointain qui suffit à leur imagination; mais les adeptes qui ont pris goût aux œuvres des grands siècles de l'art, oh! sur ces élus du nic-nac ou du bric-à-brac, tout ce qu'on vous envoie en Europe fait l'effet que produisent sur un habitué de l'hôtel de Cluny les meubles entassés dans le faubourg Saint-Antoine. »

(*La suite au prochain numéro.*)

BIBLIOGRAPHIE.

LETTRES ÉCRITES DE LA VENDÉE *à M. Anat. de Montaiglon, par Benj. Fillon*, in-8, Paris, Edw. Tross, 1861.

Le règne de l'antique dissertation touche à son terme et voici venir celui du document, écrit ou figuré, discrètement orné d'un commentaire destiné à le faire briller dans tout son éclat, et non à le tordre ou à le pulvériser pour en extraire, jusqu'à la dernière parcelle, les renseignements qu'il peut contenir. On acceptera volontiers de semblables mélanges, comme on accepte avec plaisir un dîner prié dont on n'a pas l'ennui de composer le menu, mais à condition que l'amphitryon soit un homme de goût, et ce n'est pas peu dire. — On demandera à nos mélanges variété, justesse et légèreté de touche, et rien n'est plus difficile.

M. Benjamin Fillon est un numismate trop instruit, trop exercé au combat, pour qu'il ait pu se résigner toujours à lâcher sa pièce sans en avoir extrait toutes les conclusions qu'il était possible d'en tirer, et d'autres encore. Mais on lui pardonnera volontiers cette faiblesse : nous sommes si heureux de voir quelquefois des hommes d'une véritable érudition s'occuper de ce qui touche à l'art ou à son histoire !

Le livre de M. Fillon est composé de huit lettres écrites à propos de documents et de lettres autographes qu'il a eu le bonheur de rencontrer. Les sujets sont variés comme la nature, comme le hasard. On est effrayé de la constance d'investigation avec laquelle, à quatre siècles de distance, il suit les traces de l'humble auteur de *la Perspective artificielle*, Jean Pellerin, et nous raconte sa famille, sa jeunesse, ses premiers emplois, comment il passa du service de Nicolas d'Anjou, héritier des duchés de Lorraine et de Bar, à celui de Philippe de Commynes, ses voyages et sa mort, chanoine à Toul, dans *la huitième décade* de son âge accomplie. La manière dont il met en scène, d'après une épître grecque de Guil. Budé, un commis voyageur en librairie de Robert Estienne, Rabelais et son maître, P. Lamy, est ingénieuse. Bon nombre d'artistes français sont nommés ici pour la première fois, ou complétés par quelque particularité nouvelle, depuis Hugues Pied-d'Oie, peintre de saint Louis, dont voici l'épitaphe, qui est peut être encore dans l'église de Longjumeau :

> † HIC ; JACET : HVGO : PE(DOE : PL... IA...
> PICTOR : REG : QVI : EDIFICAVIT : ISTA.
> ECCLAM : OBIIT : V : KL : IANRII : AN...
> DNI : MCCLI.

jusqu'à Prudhon, David d'Angers et Avisseau, le potier de Tours, qui lui écrivait ces lignes sensées sur son art et sur Bernard Palissy, son maître :

« Il modelait d'abord ses ouvrages, dit-il, et jetait dessus un moule, ce qui lui était facile, vu la petite saillie des reliefs. Il retouchait habilement à l'outil les détails sortis imparfaits, et reproduisait ce même sujet plusieurs fois à sa volonté, tandis que chacune de mes œuvres reste unique, le] haut relief empêchant de la soumettre au procédé du moulage. Mais Palissy a des vernis superbes, qui donneront toujours au moindre objet de sa façon un prix considérable, et sa manière large fera toujours aussi l'admiration des connaisseurs. »

M. Fillon, qui a eu la bonne fortune de rencontrer un jour chez un marchand de ferrailles un mince dossier où il est question de Bernard Palissy, a ouvert un chapitre à l'illustre maître de la céramique française, dont il poursuit les traces en Poitou avec ce sens investigateur si remarquable chez lui. Mais le résultat de tous ses efforts est très-mince. Palissy résiste aux recherches, et depuis les documents sur ses travaux aux Tuileries, publiés dans le *Cabinet de l'Amateur* il y a tantôt vingt ans, rien de sérieux n'est venu compléter ce que nous désirons savoir sur les travaux de l'artiste favori des amateurs français.

Ce qui reste acquis par les dernières recherches de M. Fillon, c'est que, d'après une lettre de Jean d'Aubeterre, datée de Saint-Marsault, décembre 1555, Palissy et Hamelin venaient de lever un plan pour ce gentilhomme ; que, d'après une acquisition de bois de *mayrain*, faite au seigneur de Bazouge, où Palissy est qualifié de *honorable homme maistre Bernard Palissy, peintre, demeurant à Sainctes*, l'artiste habitait encore cette ville en 1560 ; qu'il se trouvait à la Rochelle en 1564, si l'on doit accorder beaucoup de confiance au livre de comptes d'un bourgeois de cette ville où son nom figure pour une somme de *quatre escuz*, et qu'il habitait déjà Paris en 1567, ainsi que le prouve une procuration de François Barbot, marchand et bourgeois de la Rochelle, qui donne pouvoir pour toucher à Paris, de Bernard Palissy, inventeur des *rustiques figulines*, 45 livres tournois, restant de plus grande somme que le dict Palissy devait par obligation passée à Paris, en date du 4 octobre 1567.

Le brouillon d'un chapitre du livre de Palissy, *Recepte véritable*, est curieux et nous semble original, mais ne nous apporte rien de nouveau. Ce que nous aurions voulu citer tout au long, c'est une belle et grande lettre de Joachim Lelewel sur l'étude des vases de terre, où ce grand esprit élève jusqu'à la poésie l'intérêt que présente la recherche des plus humbles monuments dérobés au sol.

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMP^e^
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 fr.
POUR LES DÉPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — N°s 10 ET 11. DÉC. 1861 - JANV. 1862.

SOMMAIRE

TEXTE

ILLUSTRATIONS

VENTES PUBLIQUES.

La curiosité est femme, c'est assez dire qu'elle est capricieuse. On la voit souvent prodiguer ses faveurs, ce qu'elle sait faire impunément, sans qu'elles cessent pour cela d'être piquantes, *chères* et précieuses; elle a aussi ses moments de sévérité. L'an dernier, elle nous avait habitués à des merveilles, aujourd'hui elle trahit l'intérêt qu'elle avait éveillé. Ce n'est pas que la matière manque; pendant ce qu'il est convenu d'appeler *la saison* des ventes, une saison de six mois, il s'adjuge en moyenne chaque jour à Paris, 300 tableaux et 600 objets divers de curiosité, ce qui fait, en comptant vingt-cinq jours de vente par mois, 45,000 tableaux et 90,000 objets pour chaque saison. Ajoutez à cela 20,000 dessins, 30,000 autographes, 100,000 estampes, autant de médailles, et un million de livres anciens, et vous arrivez par les chiffres à un mouvement d'une certaine grandeur. Il existe même à Paris plusieurs journaux fondés par des gens d'esprit, uniquement pour enregistrer les prix d'adjudication de toutes ces belles choses; ce doit être une rude besogne : car tout est loin, comme on le pense bien, de présenter le même intérêt. Autant par goût que par tempérament, nous ne faisons qu'un choix très-limité dans cet océan. Le prix d'un objet ne signifie rien par lui-même; si l'on veut que le renseignement ne soit pas illusoire, trompeur même, il faut pour suppléer à sa présence une description qui ne permette point d'équivoque, et c'est un travail considérable. Ce n'est bien souvent ni la forme, ni la qualité, ni la finesse, qui font le grand prix d'un objet d'art, il y a aussi quelque chose d'heureux, de trouvé, de rare dans sa conception, qui ajoute beaucoup à sa valeur; un aspect harmonieux, sévère et doux à la fois, ou bien une fraîcheur enchanteresse pour laquelle on fait mille folies.

Les monuments qui échappent le moins au signalement sont les médailles. Un *Néron* grand bronze, par exemple, sera *bon* de conservation, ou, à la lettre, *fleur de coin*; sa patine sera verte, noire ou bleue, la pièce bien formée; il n'y a point d'écart possible, il est toujours sous-entendu qu'elle n'est point fausse. C'est en deux mots comme si vous l'aviez sous les yeux.

Quelques estampes anciennes sont également faciles à signaler s'il s'agit des eaux-fortes des maîtres hollandais, par exemple, et qu'elles proviennent d'une collection formée avec soin, la plupart ont des états connus qu'il suffit d'indiquer; mais il n'en est pas de même des tailles-douces allemandes et italiennes, il faut indiquer le dégré de beauté de l'épreuve, sa fraîcheur, sa conservation. Plus anciennes que les autres, elles sont rarement parvenues jusqu'à nous en bon état, et ces conditions varient à l'infini; aussi le plus souvent doit-on se borner à signaler les estampes importantes, en petit nombre, qui passent comme des tableaux d'un cabinet dans un autre, et qui portent d'ordinaire des marques qui servent à les faire reconnaître. La variété des prix que subissent ces pièces à des époques différentes est en même temps l'étalon le plus sûr pour indiquer le degré de recherche ou les variations de la mode et du goût.

Pour ce qui concerne les bronzes, les armes, l'orfévrerie, les émaux, ou les productions de la céramique, ils présentent une si grande variété de formes, d'aspect, de mérite, de finesse d'exécution, de grâce, de fraîcheur ou de conservation, que leurs prix de vente sont de pures satisfactions données à la curiosité de l'esprit; cela amuse les profanes et n'a que bien peu de valeur pour les initiés, puisqu'il suffit, dans la plupart des cas, de la concurrence ou de la fantaisie pour en voir doubler le chiffre. Aussi, le plus souvent, nos prix de vente ne sont-ils qu'un souvenir accordé à l'amateur qui n'est plus ou à la collection qui s'en va.

— La collection d'estampes et de dessins anciens de M. Van Os a ouvert cette année la série des ventes d'amateurs. Peintre de fleurs de talent et Hollandais, M. G. Jean-Jacques Van Os vivait en France depuis très-longtemps. Il avait possédé autrefois une collection

même Franciscus de Alopa, en 1496, exemplaire sur peau de vélin.

Il est difficile de voir rien de plus beau que ces quatre livres, Dante, Homère, l'Anthologie et l'Argonautique, imprimés sur vélin d'une éclatante fraîcheur, ornés de lettres initiales, de fleurons et de frontispices, compositions exquises d'Attavante degli Attavanti, le plus parfait des miniaturistes de la Renaissance.

Après de semblables merveilles, l'exposition n'avait rien à gagner à être nombreuse. Elle contenait cependant quelques manuscrits autographes infiniment précieux : un volume d'extraits d'auteurs anciens de la main de Boccace ; une première ébauche du livre de Machiavel sur l'art de la guerre, un manuscrit de ses comédies en vers, deux dialogues de la main de Galiléo Galiléi.

Un grand manuscrit portugais du quatorzième siècle, *Les Miracles de la Vierge*, était la seule fleur étrangère de cette exposition. Rempli de nombreuses figures très-intéressantes sous le rapport de l'architecture et des costumes, beaucoup d'entre elles, qui n'étaient pas terminées, indiquaient clairement les artistes plus ou moins habiles qui avaient concouru à son exécution, l'un pour l'architecture, l'autre pour les vêtements, le maître pour les esquisses tracées à la plume d'une main légère, et pour les têtes des personnages, qui étaient terminées les dernières.

NAGASAKI (*suite*).

« A Nagasaki, on ne trouve guère que des porcelaines et des bronzes, et quelques-uns de ces beaux sabres à la trempe si dure et au fil si tranchant, à l'aide desquels les Japonais d'autrefois s'ouvraient, dit-on, le ventre pour un oui ou pour un non; mais sur ce dernier objet on risque beaucoup d'être dupe. Cependant je ne voudrais pas passer sous silence les magasins de soieries; les Japonais ont une telle supériorité dans la fabrique de ces tissus, ils mettent dans l'agencement des nuances, dans le choix des dessins, un goût si pur, si délicat, que vos lionnes même, cher Parisien, ne sauraient où fixer leurs préférences. Quant aux porcelaines, vous l'avouerai-je? pendant mon séjour au Japon, je m'étais si bien épris des délicatesses de l'art antique, que les objets de fabrique actuelle me paraissaient indignes de retenir un instant mes regards ; mais depuis que je suis de retour parmi ces grossiers fils de l'Europe (je parle des plus huppés), la richesse des couleurs et le caprice du pinceau sur les vases et les services de table japonais m'inspirent quelquefois une sorte de regret de n'en avoir pas fait provision pour mes amis de France, malgré les chances de bris et de naufrage qu'entraînent de si longs voyages.

« Ces courses au bibelot ont un bien autre charme encore ; vous y trouvez l'occasion de pénétrer dans l'intimité de la vie japonaise. Toutes les maisons sont en bois, avec des cloisons en papier posé sur des cadres qui glissent sur coulisses, de sorte qu'à chaque instant il s'opère autour de vous des changements à vue comme à l'Opéra ; vous étiez entré dans un parloir ; à peine êtes-vous assis, que vous vous trouvez dans une belle galerie ouvrant sur un charmant jardin avec jets d'eau, cascatelles, rocs brisés et perspectives chinoises; la galerie s'efface, c'est un magasin ou une cuisine au milieu de laquelle chante la bouilloire à thé dont on vous offre gracieusement une tasse; ou bien encore vous êtes dans le cabinet de toilette ; là des jeunes filles déroulent sur leurs épaules découvertes jusqu'à la ceinture les ondes de leurs longs cheveux noirs; il y a une naïveté de mœurs que nous croyions n'exister qu'à Tahiti ; et, Dieu veuille me pardonner une mauvaise pensée ! mais il nous a semblé que plus d'une fois le marchand taxait sa marchandise suivant l'humeur galante de son chaland. Toutes réserves faites, vos marchands du boulevard et de la rue de la Paix connaissent-ils ce moyen de rendre l'acheteur coulant sur le prix des gants et des cravates ?

« Un autre intérêt encore vous saisit dans les visites chez les fabricants : le maître, les ouvriers, les apprentis travaillent en famille; on sent là une réciprocité d'affection qui n'exclut point le respect et dont notre génération en Europe n'a pas même l'idée. La vapeur, d'un souffle, flétrira cette fleur des âmes. Et par la ville, jamais ni bruit, ni querelles, ni sergent de ville, ni agent de police, comme chez les Chinois, avec leurs claquements de fouets et leur cliquetis de chaînes; sans doute, la forte éducation disciplinaire de ce peuple, où tout le monde sait lire, écrire et méditer les maximes des sages, doit contribuer au maintien du bon ordre; mais la sobriété, qui est une vertu commune à toutes les classes, explique suffisamment la douceur de mœurs de la race japonaise.

« Dans le Japon des livres, où j'avais vécu jusqu'ici, je ne m'étais jamais représenté un Japonais sans son éventail, me promettant d'en rapporter au moins un beau, bien marqué au cachet du pays. Dans le Japon que j'ai parcouru, je n'ai pas rencontré un seul habitant, quel que fût son rang ou sa classe, qui eût en main ou portât à sa ceinture cet objet que croyais si indispensable à leur ajustement, et toutes mes perquisitions n'ont abouti qu'à me faire découvrir dans le coin d'une vieille boutique quelques éventails en papier, tels que ceux qu'on vend l'été, pour cinq sous, sur le boulevard Saint-Denis. La mode en ce point aurait-elle donc bien changé ? ou bien l'usage en est-il borné à la saison des chaleurs ? Or, pendant notre séjour, la neige couvrait les montagnes, et la brise du nord transformait l'eau des bassins en blocs de glace. »

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.



BUREAUX D'ABONNEMENT
FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET COMPe
56, rue Jacob, à Paris

ABONNEMENTS
POUR PARIS, un an. . . . . 12 f.
POUR LES DEPARTEMENTS. 14

NOUVELLE SÉRIE — N° 12. FÉVRIER 1862.

SOMMAIRE

AVIS.

MM. les abonnés des départements sont priés de vouloir bien envoyer le renouvellement de leur abonnement au Cabinet de l'Amateur, *en un mandat-poste de 14 fr., à l'ordre de MM. Didot frères, fils et Ce, à Paris,* 56, *rue Jacob. Ils éviteront ainsi tout retard dans l'envoi du journal.*

Nous ferons présenter, au domicile de nos abonnés de Paris, la quittance de leur abonnement pour la deuxième *année.*

N. B. *Le Cabinet de l'Amateur doit former un volume tous les deux ans; ce n'est qu'à la fin de la deuxième année que seront publiés un titre spécial pour le volume et la table des matières.*

VENTES PUBLIQUES.

A part les chinoiseries du *Palais d'Été* et quelques belles estampes anciennes, la saison s'écoule sans présenter rien de bien considérable aux amateurs; mais depuis longtemps on n'avait vu un hiver aussi complétement stérile en ventes de tableaux de quelque mérite. L'alarme est au camp des amateurs de peinture, la terreur les gagne de proche en proche; comme des trappistes sous les arceaux d'un cloître, on les voit errer dans les salles de la rue Drouot, répétant à l'unisson en se serrant les mains : Il n'y en a pas!... nous n'en reverrons plus!...

Quelques petites feuilles *ad hoc*, qui vivent d'annonces et de réclames, font bonne contenance cependant. — Au moment où nous mettons sous presse, s'écrie celle-ci, il nous arrive une bonne nouvelle; la célèbre collection du prince T. sera livrée aux enchères le... La semaine prochaine les amateurs pourront se disputer ceci et cela. — Ou bien encore une autre dira, toute joyeuse : — Le mouvement des ventes, entravé un moment par les folies du carnaval, va bientôt reprendre son cours, — nous laissant finement entendre que, pendant ces jours consacrés à Saturne, elle nous a tous rencontrés, amateurs, marchands, commissaires-priseurs et experts, aux bals masqués de l'Opéra ou du Casino; mais les semaines et les jours passent, et l'on ne voit rien venir.

Les catalogues sont plus imperturbables encore : il en paraît huit, il en paraît dix chaque semaine, tous remplis de chefs-d'œuvre et constellés de noms respectables qui donnent à penser. Mais la salle qui renferme ces belles choses n'est pas plutôt ouverte que le rêve s'évanouit.

Ce qui est plaisant, c'est la parfaite quiétude de l'*expert* en face de l'amateur désappointé, entre les promesses de son catalogue et la triste réalité de son exposition. Il s'en tire à l'aide d'un procédé toujours le même, qui n'est ni compliqué ni nouveau. Lisez l'avant-propos du Catalogue, vous y trouverez invariablement cette déclaration : *Les attributions sont celles du propriétaire;* ou bien encore, s'il s'agit d'une collection qui vient du dehors : *Le Catalogue a dû être mis sous presse avant l'arrivée des tableaux.* Au moyen de cette restriction, toujours sous-entendue alors même qu'elle n'est pas exprimée, sa conscience est en repos. On sait, du reste, qu'il est incapable de rien imposer aux amateurs; c'est le côté plaisant du rôle des experts, si toutefois il leur arrive, par le temps qui court, d'avoir un côté sérieux.

Deux ventes faites en février n'ont pas laissé de faire sensation par le contraste extraordinaire qu'il y avait entre les promesses du Catalogue et la pauvreté des tableaux exposés. Nous voulons parler de celles des 6 et 10 février. Le noyau de la première était formé de quelques tableaux venus d'Italie, que faisait vendre un banquier de ce pays, qui avait prêté une assez forte somme sur ce beau gage. Nous ne ferons pas à ces *croûtes à lazzi* l'honneur de les discuter, il nous suffira d'indiquer de quelle manière on recommande au public éclairé des peintures de quelques centaines de francs.

Domenico Ghirlandajo (Curadi). Sainte Famille.

« Ce tableau a été fait pour le couvent de Saint-Marc de Florence.

« Vasari et les auteurs contemporains affirment que ce grand maître peignit en 1485 une Sainte Famille de forme ronde pour le couvent de Saint-Marc de Florence.

« Il y a deux cents ans, *ce tableau fut volé* dans l'église même, ainsi qu'il résulte des traditions du couvent.

« L'année dernière, à Florence, se trouvait un tableau sur bois peint grossièrement à l'huile ; une écaille s'étant détachée, laissa voir dessous une première peinture : on soupçonna naturellement qu'elle devait être plus ancienne ; on enleva avec soin la premère couche, et l'on trouva ce tableau, un des plus intacts et des plus beaux assurément de ce grand maître, l'une des gloires de l'école italienne. »

Raphael. Portrait du jurisconsulte Giovanni della Cassa (*sic*).

« M. Quatremère de Quincy, dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, édit. de Milan, p. 23, citant les portraits peints par ce grand maître qui ornent les galeries de Rome et de Florence, signale entre autres ceux de Laurent et de Jules de Médicis, de Bembo, de Léon X, et enfin celui de Giovanni della Cassa, personnage célèbre et ami de Raphaël.

« Il est donc prouvé que le Sanzio fit le portrait de Giovanni della Cassa.

« Aucune galerie connue ne possédant ni ce portrait ni de copie de ce portrait, il y a presque certitude que le tableau dont il s'agit, retrouvé par M. Foscaini, est l'original même, cité par M. Quatremère de Quincy.

« Sur la demande du duc de Leuchtemberg, qui voulait se rendre acquéreur de ce tableau s'il était reconnu original, M. Foscaini l'envoya à Rome pour être soumis à l'examen des juges les plus compétents : MM. Verner, Overbeck, Brani et Schnetz, directeur de l'Académie de France ; tous, à l'unanimité, déclarèrent que c'était un original de Raphaël.

« Diverses circonstances empêchèrent la vente de ce tableau. Le grand-duc de Toscane ayant témoigné un vif regret que ce chef-d'œuvre sortît de ses États, le duc renonça à en faire l'acquisition ; le grand-duc était sur le point de s'en rendre possesseur quand éclata la révolution de 1848.

« On remettra à l'acquéreur une relation imprimée qui constate comment le tableau fut retrouvé par le professeur Foscaini, et la copie d'une lettre de M. Werner à M. Foscaini. »

Tel est l'ingénieux raisonnement du Catalographe; il n'y manque qu'une chose, c'est le tableau de Raphaël.

M. Quatremère de Quincy ne cite et ne dit rien dans son livre de ce qu'on lui fait dire ici. L'élégant écrivain *Giovanni della Casa*, né en 1503, n'avait que dix-sept ans lors de la mort de Raphaël, et le portrait dont il est question est celui d'un homme de quarante. Le duc de Leuchtemberg, lui aussi, est mort depuis longtemps, et le prétendu Giovanni della Casa, *lancé*, il y a vingt ans, au moyen d'une savante dissertation imprimée, est un de ces ballons malheureux qui, après avoir été poussés dans toutes les directions, est venu échouer dans les salles de l'hôtel Drouot, qui en ont vu bien d'autres.

Ces deux tableaux ont été vivement disputés néanmoins par cet acquéreur inconnu, unique, poussant sur lui-même et toujours le même, qui semble, je ne sais dans quel but, former plutôt une collection de bordereaux de commissaires-priseurs qu'une galerie de tableaux de maîtres.

La vente du 10 février consistait en tableaux flamands et hollandais, pour la plupart, de la *belle* et *riche* collection de M. de Jong, un Hollandais qui habite Londres. Mais, à côté de six Van Dyck, de quatre Van Ostade et de trois Hobbema, figuraient aussi trois Velasquez, deux Murillo, deux Titien, Corrége, Claude Lorrain, le Dominiquin, etc. Le Catalogue de M. de Jong débutait par un dithyrambe en l'honneur du vrai, du beau, des grands maîtres et des jouissances que leur contemplation fait éprouver. Il ne contenait, disons-le bien vite, que d'honnêtes médiocrités en tous genres.

Je voudrais connaître le rédacteur du Catalogue ; c'est un travail remarquable dans son genre, vivement écrit, saupoudré avec art d'anecdotes, de traits et des mots magiques : *transparence*, — *effets lumineux*, — *hardiesse de touche*, — *facilité d'exécution*, — *force et richesse de coloris*, — *vérité*, — *noblesse*, — *couleur argentine* ou *dorée*, etc., un vocabulaire complet du genre. Tout cela pour arriver à faire monter à 1,000 francs une douzaine de toiles ne valant que le tiers de cette somme et à racheter le reste. Succès médiocre, mais qui dépasse encore celui que devraient obtenir de pareilles tentatives.

Puisque nous faisons un bulletin critique, c'est l'occasion de parler de la défaite que vient d'éprouver une nouvelle secte d'amateurs connus sous le nom de *faïenciers*. L'absence de sujets sérieux donne au grotesque un certain relief. Les adeptes ont une langue à part, on entend voler sur leurs lèvres souriantes des mots mystérieux : *Meillonnas*, — *Weesp*, — *Rouen au Perroquet*, — *Moustier*, — *Marseille et Strasbourg*, qui désignent tout un monde nouveau.

Le *grand coloriste Piet Viscer*, *Ter Himpelen*, sont devenus un sujet de conversation, et on se demande : *Avez-vous de l'Overtoom?* comme on disait autrefois : *Avez-vous du Nord?*

Les pots à fleurs de nos jardins, les chiens de faïence des portes cochères du temps passé, descendaient peu à peu de leurs piédestaux pour entrer dans quelques cabinets, et nous avons vu un meuble en faïence de Rouen, qu'il est inutile de nommer, usurper la place d'honneur dans un salon. C'est ainsi que nous avons vu, dans ces derniers temps, la recherche des productions les plus vulgaires de la céramique du siècle dernier prendre une certaine importance, nous tournions à la bergerie, non pas à celle de Florian en rubans roses et en veste de satin vert pomme, mais à la bonne grosse paysannerie réaliste ; bref, chez quelques faïenciers fanatiques, le goût avait posé le pied sur le dernier échelon, il ne pouvait plus descendre.

Tout cela a fait naufrage à la dernière vente des faïences de M. Demmin, un des lévites les plus fervents de la nouvelle église. C'était une tentative hardie, un grand coup qu'il s'agissait de porter. Pendant trois jours on vendit *du Delft* matin et soir ; car M. Demmin tient pour le Delft, — Weesp et Delft *for ever;* — le terrible Riff présidait à l'exécution, et la douzaine d'assiettes de Delft ne trouvait pas d'acquéreurs à 6 francs. Qu'il n'en soit donc plus question parmi les délicats !

La déroute des faïenciers et de M. Demmin est un thème plaisant que nous signalons à un amateur-poëte qui voudrait nous donner un pendant à l'ingénieux badinage de Sarrazin : *Dulot vaincu, ou la Défaite des bouts-*

rimés. On ne saurait trop vite tourner en ridicule de semblables manies. — Le fameux sonnet sur le *perroquet* et ses quatorze rimes : *pot*, *capot*, *coquemart*, *jaquemart*, etc., s'y prêtent à merveille.

Une autre vente, qui peut être mise sur la même ligne que celle de M. Demmin, est celle des *trente mille médailles* composant le cabinet de feu M. Verreaux. La vente du tout n'a pas monté, je crois, à la somme de *cinq mille* francs. Il y avait là cependant des monnaies grecques et consulaires, impériales, royales et seigneuriales; mais quelles monnaies! Des mereaux, des jetons maçonniques, des bons de soupe, des coins et des poinçons, de grossiers médaillons de plomb des époques révolutionnaires, des décorations et jusqu'à une collection de *boutons d'uniformes* des armées de la France royale, républicaine et impériale. M. Verreaux était la collection incarnée des monuments de la dernière classe. Mélancolique et studieux, il était peu propre au commerce. Il avait quitté l'ornithologie pour la numismatique. Pour se livrer à ces tristes collections, il s'était séparé de ses frères, hardis chasseurs qui parcouraient l'Afrique centrale pour trouver des oiseaux rares, et qui ont aujourd'hui les plus splendides établissements d'histoire naturelle qui soient en Europe; ce n'est donc pas le bon exemple qui lui a manqué.

M. le comte de Labédoyère ne doit pas être rangé parmi les collectionneurs qui poussent la numismatique jusqu'aux boutons d'uniformes; mais il avait un faible pour les livres brochés poussé très-loin, et ce n'était pas le seul. C'était un amateur dans le genre de ceux que nous signalions dans notre article sur les *livres illustrés.* Littérateur à ses heures, il avait traduit et *réduit à ce qu'il a de vraiment intéressant* le Werther de Goëthe; il aimait fort Mérard de Saint-Just.

M. de Labédoyère avait vendu, il y a vingt-cinq ans, une belle bibliothèque remplie de délicieuses reliures du XVIIIe siècle et de livres anciens *reliés sur brochure.* C'est une précaution excellente lorsqu'on veut faire relier avec soin un ouvrage du siècle dernier que d'en chercher un exemplaire broché; avec un peu de patience cela se rencontre, le relieur moderne peut alors le plier de nouveau et lui donner en le rognant toute l'élégance que comporte son format. Tandis que, si le livre que l'on veut faire habiller de nouveau a déjà été relié, s'il a été *grecqué*, ce qui est très-fréquent; la marge du fond devient trop étroite, et celles du dehors risquent le plus souvent de ne pas être proportionnées avec sa *justification;* le livre manque d'ensemble, s'ouvre mal, ou de nombreux *témoins* se montrent en rougissant sous la dorure de sa tranche. Le livre relié sur brochure est une délicatesse que les raffinés seuls sentent très-bien.

Mais des livres reliés sur brochure M. de Labédoyère était passé au goût des livres brochés, non rognés, *non coupés!* Cet état était devenu une condition *sine qua non* pour prendre place sur les rayons de sa bibliothèque; c'était sa manie, et il poussait l'amour pour ces chères *barbes* jusqu'à encapuchonner avec soin chaque volume pour le préserver de la poussière qui fait volontiers son nid dans le *non rogné.*

Les médiocres éditions du siècle dernier et les livres modernes formaient donc la grande majorité de cette collection. Les livres brochés du XVIe et du XVIIe siècle sont beaucoup plus rares. Quoi qu'il en soit, le soin rigoureux que M. de Labédoyère avait la réputation d'apporter au choix de ses livres, examinés page par page, a donné à toutes ces brochures un prix souvent exceptionnel. Nous souhaitons que des volumes si bien choisis reçoivent leur caractère définitif par cet excellent ouvrier, *Trautz-Bauzonnet*, que l'on ne louera jamais assez. Un volume broché peut à la rigueur être une curiosité; mais ce n'est point, à proprement parler, un livre.

Entraîné par son goût à recruter ses livres parmi les productions d'une époque inférieure, M. le comte de Labédoyère s'était attaché à les orner de son mieux. Portraits, dessins originaux, épreuves à l'eau-forte et avant la lettre, quelquefois deux ou trois suites plutôt qu'une, étaient venus se joindre aux exemplaires qu'il avait faits, c'est-à-dire choisis feuille par feuille, et les livres ainsi composés, quoi qu'on en puisse penser, sont très-recherchés aujourd'hui.

Mais la perle de la collection était un manuscrit sur vélin du *Poëme d'Adonis* de la Fontaine, écrit par Nicolas Jarry en 1658 pour le surintendant Fouquet. Nous laisserons un maître dans l'art de bien dire, qui est aussi un bibliophile délicat, nous raconter cette mémorable enchère qui terminait la vente Labédoyère; nous reviendrons sur le reste dans notre prochain bulletin :

«... Enfin, après tant de péripéties, tant de palpitations de tous ces cœurs de bibliophiles, voués à l'hyperthrophie, est arrivé le solennel numéro 1023; je voudrais être un homme éloquent autant que Berryer, un poëte comme Lamartine ou Théophile Gautier, un prosateur de la force de M. Villemain, pour décrire ici l'intérêt, la curiosité, l'attention et la passion de tous ces hommes, atteints de cette monomanie ardente. Ils étaient là, les cheveux hérissés, le feu dans les yeux, bouche béante et silencieux (tout beau, leurs cœurs!). Le monde, en ce moment, pouvait crouler... Sur les ruines du monde, ils auraient salué de leurs derniers regards le fameux numéro 1023! Il s'agissait de l'*Adonis*, manuscrit de Jarry, en lettres bâtardes, composé de 26 feuillets encadrés en or. Ce curieux livre appartint au surintendant Fouquet, dont il porte les armes et l'écureuil. Il avait été vendu à Paris, en 1825, 2,900 fr. par les héritiers du prince Galitzin; il était relié par Le Gascon, c'est assez dire. Eh bien, je me souviendrai jusqu'à mon dernier jour de l'heure, éclatante entre toutes, où l'*Adonis* fut apporté sur la table des ventes par un de nos plus savants bibliophiles, qui le tenait dans ses deux mains tremblantes d'une indicible émotion. Deux acolytes, dignes assesseurs d'un pareil grand prêtre, portaient de chaque côté les deux pans de son habit. A l'aspect *du livre*, l'assemblée entière se leva et battit des mains dans un choc électrique. Il ne fallut guère moins de quatre ou cinq minutes pour remettre au repos ces âmes surexcitées. A la fin le combat commença. Ce furent d'abord des escarmouches assez légères, des combats d'avant-garde : à trois mille, à quatre et cinq mille, à six et sept mille francs! C'était pour rire, et nous levions les épaules de pitié. Mais, sur les confins de huit mille livres, la chose alors devint sérieuse, et le silence redoubla... Adjugé à neuf mille vingt-cinq francs, s'écria le commissaire-priseur!... Et d'un coup sec de son marteau d'ivoire il mit un terme à tant d'angoisses. ÉRASTE. »

NOUVELLE SÉRIE. — 2e ANNÉE.

LE CABINET DE L'AMATEUR

PARIS, UN AN, 12 FR. REVUE MENSUELLE DÉPART., UN AN, 14 FR.

On s'abonne à Paris, chez Firmin Didot, Frères, Fils et Ce, 56, rue Jacob,
et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

Tout ce qui concerne la rédaction doit être adressé franco à M. Eug. Piot, rue Saint-Fiacre, 20, à Paris.

Tirage sur grand papier vergé, 24 francs par an.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA PREMIÈRE ANNÉE.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

Paris. — Imprimerie de Ad. R. Lainé et J. Havard, rue Jacob, 56.

